
This is the **published version** of the article:

Sais Martínez, Pere; Mascaró Pons, Jaume, dir. Vers l'art com a vehicle de Jerzy Grotowski : ritual i performer. 2010.

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/67693>

under the terms of the  license

Treball de recerca

**VERS L'ART COM A VEHICLE
DE
JERZY GROTOWSKI:**

RITUAL I PERFORMER

PERE SAIS MARTÍNEZ

Doctorat en Arts Escèniques, UAB

Director: Jaume Mascaró Pons

Barcelona, Juliol 2010

INDEX

<i>Prefaci</i>	3
 GROTOWSKI A LA RECERCA DEL RITUAL	5
Introducció	
Del <i>teatre ritual</i> a les <i>arts rituals</i>	
I- De la recerca del ritu en el teatre	
II- Períodes transicionals: apunts sobre <i>parateatre</i> i <i>Teatre de les Fonts</i>	
III- <i>Drama Objectiu</i> , gestació de les <i>arts rituals</i>	
IV- L' <i>art com a vehicle</i> al <i>Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards</i>	
 <i>Annex I: Breviari de la trajectòria de Grotowski</i>	35
 ACTION, EL RITUAL DE PAS GROTOWSKIÀ	45
- Introducció a <i>Action</i> i a l' <i>art com a vehicle</i>	
- Problemàtica d'anàlisi del fenomen, proposta de metodologia i exposició de la hipòtesi	
- Teories del ritual i aproximació a l' <i>art com a vehicle</i>	
- <i>Action</i> com a “ <i>ritual de pas</i> ”	
- Preparació i experiència liminal dels <i>testimonis</i> de <i>Action</i>	
- Descripció i anàlisi de <i>Action</i> com a “ <i>ritual de pas</i> ” i esdeveniment <i>liminal</i>	
- Desplegament de l'esquema	
 <i>Recull gràfic sobre Action</i>	
 EL PERFORMER DE JERZY GROTOWSKI	59
 <i>Annex *: L'Himne de la perla</i>	77
 <i>Annex II: Glossari de terminologia grotowskiana</i>	82
 <i>Bibliografia</i>	94

PREFACI

El present treball de recerca neix de l'interès en la figura de Jerzy Grotowski i la seva obra; interès nascut ja pels volts del 1999. Del primer impacte rebut amb la lectura del llibre *Vers un teatre pobre*, en va néixer una fascinació que perdura fins al dia d'avui; això sí, aquella mena de fascinació “madura” després d'haver navegat per hores i hores a través dels seus textos i d'haver explorat –en la pròpia carn– la rigorosa *praxis* grotowskiana amb alguns dels seus més estrets col·laboradors en diversos períodes, com Zygmunt Molik, Jim Slowiak, Jairo Cuesta, Thomas Richards i Mario Biagini. Ha estat sobretot a partir de la participació com a *stagiaire* al *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* els anys 2005 i 2006, que he desenvolupat una investigació centrada principalment en l'*art com a vehicle*, tant des de la vessant teòrica com des d'aquella pràctica, i que s'ha concretat en la publicació del volum *Grotowski: del Teatre a L'art com a vehicle* (2009) i en el projecte *Drama Ritual* (2007–) que actualment dirigeixo a l'Institut del Teatre de Barcelona. Des de tot aquest pòsit, a dia d'avui, s'encarna aquest treball de recerca, enfocat en l'*art com a vehicle* des d'un punt de vista teoricopràctic i que pretén desenvolupar-se i expandir-se en la futura tesi doctoral.

El treball de recerca pretén abordar inicialment dos aspectes centrals de l'*art com a vehicle*: el fenomen ritual i la figura del *Performer*. Com veurem, la trajectòria de Grotowski pot ser vista com una recerca permanent del ritual –no d'un ritual específic sinó del *ritual primari*– i la seva “reevocació” dins d'un àmbit artístic. Vinculada al “redescobriment” d'aquest ritual, entès com a via de coneixement de l'ésser humà –o com a *treball sobre sí mateix*, en termes stanislavskians–, Grotowski també cerca l'encarnació d'un *home total* en un *acte total*, una certa concepció d'home que es concretarà en la figura del *Performer*. L'aproximació a aquests dos eixos del treball “final” de Grotowski es fa des de diverses perspectives; no només des d'aquella estrictament teatral sinó també estenent ponts entre els diversos camps de coneixement, com l'antropologia, la filosofia i la religió. Els tres capítols centrals del treball, *Grotowski a la recerca del ritual*, *Action; el ritual de pas grotowskià* i *El Performer de Jerzy Grotowski*, es complementen amb diversos annexos: un breviari de la trajectòria de Grotowski (que tracta dels aspectes fonamentals d'aquesta i serveix de visió panoràmica de tots els seus períodes de treball), un glossari de terminologia grotowskiana (amb els conceptes essencials per a llegir el corpus grotowskià), una recollida gràfica sobre *Action* i un annex amb la traducció del text gnòstic conegut com a *Himne de la perla* (que serà, com veurem, un dels objectes futurs de recerca en la tesi junt amb d'altres materials de la mateixa naturalesa).

En el primer capítol, *Grotowski a la recerca del ritual*, analitzarem, quant a la recerca del ritual, la trajectòria de Grotowski al llarg dels seus diversos períodes: *Teatre de les produccions*, *parateatre*, *Teatre de les Fonts*, *Drama Objectiu* i *art com a vehicle*, enfocant-nos, sobretot, en la primera i l'última de les etapes. El segon capítol, *Action; el ritual de pas grotowskià*, està dedicat a la descripció “des de dins” –com a *actuant*– i l'anàlisi de l'*opus* (obra) principal del *Workcenter* anomenat *Action*, a partir de dues eines fonamentals de l'antropologia gestades per Arnold Van Gennep i Victor Turner: respectivament, l'estructura “universal” dels *rituals de pas* i el concepte de *liminalitat*. Per últim en *El Performer de Jerzy Grotowski* es tracta sobre la figura del *Performer*, “l'ideal” humà i artístic de Grotowski, tal i com es presenta en un dels

textos essencials i últims del mestre polonès, anomenat simplement *El Performer*. A part d'aquest estudi sobre el *Performer*, es pretén descobrir les fonts i referències –autors i textos– presents i subjacents en l'escrit grotowskià, per a un anàlisi més profund i exhaustiu en la tesi.

El desenvolupament futur del treball de recerca en la tesi apunta a diverses línies d'investigació: per una banda, un estudi a fons de l'*art com a vehicle* en relació amb la resta de la trajectòria grotowskiana i, per tant, amb les “causes” de la seva gestació. En aquesta part de la tesi es prolongaria i desenvoluparia el tema ja encetat en aquest treball sobre la relació entre el ritual i l'*art com a vehicle*. Es tractaria també, entre d'altres aspectes i des de diverses perspectives (teatral, filosòfica, antropològica, arquitectònica), de la relació home-espai-acció. Dins d'aquesta temàtica, pretenem abordar els espais i llocs usats per Grotowski en cadascun dels períodes del seu treball i, per tant, endirnsar-nos en la relació entre l'espai “arquitectònic” usat i la concepció d'un determinat tipus de treball en un període determinat. L'estudi posaria una mirada especial en els espais de l'*art com a vehicle* utilitzats durant el projecte *Tracing Roads Across* (2003-2006), a partir de material gràfic personal fruit de la meua participació en el projecte. Per l'altra, en la tesi, es proposarà l'elaboració d'una possible “poètica” de l'*art com a vehicle*, així com un anàlisi teoricopràctic de la totalitat dels elements de treball en l'àmbit de la praxi de l'*art com a vehicle*; per exemple els *antics cants vibratoris*, la caminada-dansa *yanvalou*, l'exercici *Motions*, entre d'altres. Per últim, en la futura tesi ens proposem fer un estudi rigorós de les fonts i les referències implícites i explícites citades per Grotowski en els seus “textos” (com veurem, la majoria d'ells, reelaboracions de conferències o entrevistes transformades en escrits), així com del material audiovisual que Grotowski mostrava i utilitzava com a material d'anàlisi i debat en les seves conferències. Aquesta aproximació al rerafons “fontanal” (relatiu a les fonts) de Grotowski es basa en l'expressió de Foucault “Som víctimes de la nostra biblioteca” i apuntaria vers una “reconstrucció” –no literal, és clar– de la possible biblioteca virtual de Grotowski. A partir de totes les referències grotowskianes s'estudiarà en profunditat la relació de Grotowski i el seu treball amb determinats autors o textos que han estat clau en la configuració dels múltiples aspectes de la seva obra, presentant aquestes relacions en forma de monogràfics o analitzant les citacions des de les seves fonts originals.

GROTOWSKI A LA RECERCA DEL RITUAL

Introducció

La trajectòria de Grotowski es divideix en cinc períodes¹: *Teatre de les produccions* (1957-1969), *parateatre* (1969-1978), *Teatre de les Fonts* (1976-1982), *Drama Objectiu* (1982-1986) i *art com a vehicle* (1986-). Aquestes diverses etapes poden situar-se, utilitzant la imatge de Grotowski, en la llarga cadena de les arts performatives (*performing arts*), formada per diverses anelles. En un extrem de la cadena hi ha el pol *art com a presentació* (el teatre en sentit estricte, amb totes les seves ramificacions o possibles manifestacions) i en l'altre el pol *art com a vehicle*. El vast itinerari grotowskià té com a punt de partida visible el teatre, amb el que mantindrà sempre un lligam important. Grotowski no es separa mai completament de les arts performatives sinó que en conserva la seva “carnalitat”, el seu aspecte artístic i les seves metodologies. Tanmateix, la recerca de Grotowski i la configuració de la seva trajectòria vénen donades pel seu treball més privat, lligat a certs interessos personals, anteriors a les seves activitats teatrals. Aquesta línia “privada”, o personal, com veurem, és una mena d'element subjacent a tot el seu recorregut.

Grotowski, en la seva recerca dins de la cadena de les arts performatives, persegueix quelcom que hi ha *després* (després del teatre, després del *parateatre* etc.)², donant pas a les etapes successives fins a arribar a l'última anella de la cadena, el seu “treball final”, anomenat *art com a vehicle* (o *arts rituals*). En cada pas de l'itinerari, Grotowski redueix a l'essencial, emportant-se la substància de cada període al següent. Tanmateix, aquest cercar el “després”, és més aviat un buscar “en”, “dins de”, com si es tractés de trobar un pretext on encabir un tipus de recerca lligada als seus “interessos” de caràcter més profund i personal. Examinant la totalitat del seu recorregut, es pot deduir que Grotowski busca un “terreny-contenidor” per a les seves motivacions, un context que li permeti encabir i encarnar el que està buscant. Es manté en el teatre mentre allò que persegueix troba espai en el seu teatre: «Al principi era el teatre. Després era el laboratori. I ara és un lloc on tinc l'esperança de ser fidel a mi mateix»³. Quan ja no hi té cabuda, obre la nova fase

¹ Aquesta és la divisió feta, *a posteriori*, pels estudiosos del treball de Grotowski, com Lisa Wolford Wylam o Zbigniew Osinski. El *Drama Objectiu* és considerat com una breu etapa transicional que Grotowski, en la retrospectiva que fa de la seva trajectòria en l'assaig *De la companyia teatral a l'art com a vehicle* no menciona. Entenem que considera aquest període com l'inici o el camp de proves del que seran posteriorment les *arts rituals* o *art com a vehicle* i al mateix temps, com una conseqüència lògica de l'esperit motivador –amb el qual Grotowski no va tallar mai, tot i l'exili que va suposar la fi del projecte– del *Teatre de les Fonts*.

² Així, vaig deixar el meu treball de faedor d'espectacles i vaig seguir per tal de descobrir la continuació de la cadena: les altres anelles, les de després dels espectacles i els assajos. I d'allà va sorgir el parateatre (...) Del parateatre en va néixer (en tant que anella-després) el Teatre de les Fonts. [T.de l'A.] Jerzy Grotowski, *From the theatre company to art as vehicle*, dins *At work with Grotowski on physical actions*. Per a les referències a les citacions, utilitzem la paginació de l'edició en castellà. *De la compañía teatral al arte como vehículo*, dins *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. cit., p. 190 (Cf. bibl.)

³ Jerzy Grotowski, “Lo que fue”, en el número especial d'homenatge de la Revista *Máscara* n. 11-12 (octubre 1992-gener 1993) cit., p. 46 (Cf. bibl.)

parateatral. De la mateixa manera, en ple apogeu del *parateatre*, inicia paral·lelament el projecte *Teatre de les Fonts*, centrat en les *tècniques personals*⁴ i sense cap objectiu teatral ni participatori; és com si el *teatre de la participació*, respecte als seus interessos, fos ja limitat o s'estigués esgotant.

Així doncs, la trajectòria visible de Grotowski està guiada, o transcorre en íntima connexió, amb un altra trajectòria, una mena d'itinerari de recerca de rerafons⁵. Aquest, es mantindrà al llarg de tot el seu treball i romandrà més o menys visible en els diversos períodes. És precisament en l'entrada al *Teatre de les Fonts*⁶ quan Grotowski posa al descobert, en l'esfera pública, la seva recerca més "privada"⁷. Aquesta està marcada, segons ell mateix, per una orientació "tècnica" i "profundament antropològica"⁸ ja des de molt

⁴ (...) al marge d'aquesta via [el parateatre] i sempre amb grups molt reduïts, he començat cada cop més a treballar només amb les tècniques personals, sense un objectiu teatral, ni de fer espectacles ni de participació. [T. de l'A.] Jerzy Grotowski, *Tecniche originarie dell'attore*. cit., p. 156 (Cf. bibl.)

⁵ En el meu treball sempre existien dos fils: el primer, més o menys públic, i el segon, exclusivament personal. Aquest segon fil seguia ininterrompudament. L'he portat sol o amb algunes persones. Tanmateix, mai he parlat d'ell en públic. Quan encara treballava en el teatre d'espectacles, el fil públic estava molt exposat. El fil personal romaní gairebé invisible i es relacionava simplement amb els assaigs. Els assaigs mai van ser per a mi la recerca de l'efecte, sinó que tenien un valor en sí, d'alguna cosa que pot succeir entre els éssers quan aquests traspassen allò quotidià. En el període del teatre participatiu, quan la nostra activitat pública eren els tallers parateatral, jo mateix vaig conduir els treballs amb un petit grup de col·laboradors. En aquests treballs tampoc hi havia la recerca de l'efecte, tot i que aquests precisament van ser el punt de partida per a l'activitat dels tallers, perquè els meus col·legues conduïen paral·lelament els seus propis treballs oberts. Va ser aleshores quan vaig traslladar-me de la nostra sala de Wroclaw i em vaig instal·lar fora de la ciutat, on pogué aïllar-me completament. Finalment, va arribar el moment en què em vaig dir que potser ja era el temps de que el meu treball es convertís en quelcom més obert, públic, però no en el sentit d'organitzar mostres, sinó simplement d'informar a la fent que estava fent aquell tipus d'investigació. D'aquesta manera va sorgir el *Teatre de les Fonts* com a projecte que vaig iniciar l'any 1976 (...) El nom és un simple codi. Se'n podria haver trobat un altre. Apollinaire digué: en els nostres temps es tracta de que tot tingui un nom nou. [T. de l'A.] Zbigniew Osinski, *Grotowski traza los caminos: del Drama Objetivo (1983-1985) a las Artes Rituales (desde 1985)*. Revista *Mascara*, especial d'homenatge a Grotowski n. 11-12 (octubre 1992-gener 1993), cit. p. 100 (Cf. bibl.) Citació original de Grotowski esmentada per Osinski: Jerzy, *Teatr Zrodlel (El Teatre de les Fonts)*, "Zeszyty Literackie", París, estiu 1987, n.19, p 105.

⁶ Així ha començat a crear-se el treball del *Teatre de les Fonts*, que ha estat, realment, el retorn vers les preocupacions primàries que han precedit el teatre en la meua vida, que han sempre existit, de manera més o menys vertadera o falsa, i que han estat sempre molt importants per a mi. (...) [El] principi, no formulat però estable, va ser: "Fer allò que interessa i, si no interessa, deixar-ho caure, absolutament. [T. de l'A.] Jerzy Grotowski, *Tecniche originarie dell'attore*, cit. p. 56 (Cf. bibl.)

⁷ Aleshores, en certa manera, he començat la meua recerca quan era un nen, gairebé jo sol, i l'he continuada, trobant —al llarg de la vida— diversos tipus de yurodiviy, alguns de "normals", alguns d'estrany, alguns de bojos. He continuat aquell treball al llarg dels anys, però ha estat gairebé en privat. Un dia, he descobert que podia ser també una activitat més pública —no en el sentit de fer-ne un espectacle públic, sinó en el sentit que no aconseguia amagar que hi ha un tipus de recerca de la qual m'ocupo. Aquesta recerca l'he iniciada ja abans de començar el meu treball en el teatre i això ha tingut una gran influència en el meu camí teatral.

Ara, donades les circumstàncies, semblava haver arribat el temps natural de la meua vida de dir en públic, simplement, "bé, aquest és el meu treball". Ha estat pels voltants del 1977 que s'ha presentat l'ocasió. Se m'ha donat la possibilitat, sigui del *Teatre Laboratori* o de certes organitzacions i fundacions internacionals, de crear un programa internacional. M'he dit: "aquest és el moment", i he trobat el nom de *Teatre de les Fonts*. [T. de l'A.] Jerzy Grotowski, *Teatro delle Fonti*, dins del volum *Holiday e Teatro delle Fonti* cit., p. 87 (Cf. bibl.)

⁸ Pot semblar molt estany, però per a mi tot aquest particular camp d'interès (que no ha deixat mai d'ésser un camp d'interès molt especial), des del principi no tenia res a veure amb alguna religió específica o encara menys amb diverses religions, sinó molt més amb una altra cosa, per dir-ho així, tècnica. No estava separat del cos ni el refusava. A causa de la meua debilitat física tenia la necessitat del cos, desitjava la organicitat ardentment. Era el desig d'arribar a alguna cosa que em donés terreny, el

jove, quan a partir d'algunes lectures importants⁹, comença a experimentar amb les profundes inquietuds que el guiaran cap al teatre i *més enllà*.

La recerca de Grotowski és doble; per un costat, de tipus antropològica i, per l'altre –a manca de termes més precisos–, “espiritual”, o “interior”. Grotowski enfoca el seu interès cap a l'ésser humà i la seva interioritat, les tècniques performatives vinculades al coneixement d'un mateix, la relació entre l'aspecte “tècnicoartístic” i l'aspecte “interior” de les arts performatives. La seva recerca està marcada per diverses formes de dialèctica, de *conjunctio oppositorum*: el dipol “sagrat–secular” (*secular sacrum* o *santedat laica*), l'“artísticoperformatiu-ritual” (*arts rituals*), el “carnal–espiritual” (*pregària carnal*), l'“espectacle–ritual”, “horitzontalitat–verticalitat”, “estructura–espontaneïtat”, “forma–flux de la vida”, “tècnica–procés interior” etc. Però si hi ha un element fonamental que els engloba a tots –tant per la seva vessant antropològica com “tènicoperformativa”– i que l'acompanyarà des del principi fins al final, aquest és el seu interès pel fet ritual; pels seus elements-llavor –aquells, en certa manera, essencials i objectius–, els seus mecanismes de funcionament, i pel paper de “l'home-actuant” dins del ritual. En cadascun dels períodes de la trajectòria grotowskiana, des del *teatre pobre* fins a l'*art com a vehicle*, el concepte de ritual apareix en modes diversos, de manera més o menys explícita, agafant matisos diferents, orientant-se en diverses direccions. Aquesta constant del recorregut de Grotowski, com veurem, es concretarà en la recerca del “vehicle” o les “vies de coneixement” d'aproximació artística i performativa que contenen, com a potencialitat, el desenvolupament “interior” de l'ésser humà i la *gnosi* o coneixement. Es podria dir que Grotowski persegueix una manifestació o encarnació artística del ritual; un ritual-*performance* objectiva, entesa com a “acte”.

recolzament; la confirmació de la “font”. Estic segur que dins de mi hi havia amagada una por de la vida, o de la meua debilitat, una necessitat d'una arma potent, un desig d'una base forta per al meu ego. Però en qualsevol cas no em va lligar a cap religió local o exòtica. En cert sentit, m'ha obert una porta del tot natural respecte a les diverses tradicions, com si la meua pàtria en aquest camp esdevingués molt vasta. Quelcom d'aquesta orientació, en sentit metafòric, puc anomenar-ho “profundament antropològic”, humà. No es tractava del cel (després de la vida); es tractava del hic et nunc. [T. de l'A.] Jerzy Grotowski, Ibid., p. 86.

⁹ *Índia secreta* de Brunton, *Vida de Jesús* de Renan, els *Evangelis*, el *Zohar*, l'*Antic testament*, però també *Els germans Karamazov* i *L'idiota* de Dostoevski.

Del *teatre ritual* a les *arts rituals*

En els següents capítols dibuixarem l'itinerari de Grotowski a la recerca del ritual. Hem optat per incidir especialment en els dos pols “oposats” de la seva recerca: el *teatre pobre* i les *arts rituals/art com a vehicle*. El fet de focalitzar en els dos extrems de la trajectòria grotowskiana respon al fet de que són les dues úniques etapes on trobem “estructures performatives”, siguin espectacles o obres (*opus*). Per altra banda, el *parateatre* i el *Teatre de les Fonts* poden considerar-se com una recerca dels “elements” – més o menys connectats amb el fenomen ritual – que més tard configuraran el *Drama Objectiu* i les *arts rituals* o *art com a vehicle*. Així doncs, els períodes intermitjos (*parateatre* i *Teatre de les Fonts*), no per això menys importants, en aquest cas, seran tractats breument per tal de donar una visió panoràmica de tota la trajectòria grotowskiana al voltant del ritual, tenint en compte que cada període actua com a conseqüència del període anterior o com a causa del posterior. Per exemple, el *Teatre de les Fonts* és una investigació sobre elements prediferencials de caràcter ritual lligats a les “tècniques humanes de coneixement”, mentre que el *Drama Objectiu* és ja una certa tria i desenvolupament d'aquests elements. Aquest últim, considerat un període transicional i, de fet, força breu, és un moment peculiar, ja que en ell es desenvolupen, a diferència de les altres etapes intermitjes, diversos esbossos d'estructura (*Renderings*) i la primera *Acció*, anomenada *Main Action*. El *Drama Objectiu* pot considerar-se com una gestació primària cap al que, al *Workcenter* de Pontedera, serà anomenat *arts rituals* o *art com a vehicle* i, per tant, serà tractat com a introductori de l'última etapa grotowskiana.

I – De la recerca del ritu en el teatre

Grotowski, el 18 d'octubre de 1968, en una conferència a la seu parisenca de l'Acadèmia Polonesa de les Ciències, parla del que van ser les etapes inicials de la seva recerca del ritual en el teatre. El tema de la conferència és *Teatre i ritual*¹⁰ o, com assenyalava el mateix Grotowski, *la recerca del ritu en el teatre*, de la qual afirma que «(...) és més aviat la història de certes il·lusions, somnis, temptacions de retrobar el mite en el teatre, de retrobar el ritual»¹¹. Aquesta afirmació corrobora que les investigacions primerenques de Grotowski responien ja a la clara intenció de retrobar el ritual en el teatre :

¹⁰ Jerzy Grotowski, *Teatro e rituale* (Teatre i ritual). Text de la conferència, en traducció italiana, dins del volum *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969. Testi e materiali di Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen con uno scritto di Eugenio Barba*. pp. 132-154 (Cf.bibl.) La major part de les citacions d'aquest primer apartat (*I-De la recerca del ritu en el teatre*), tant les inserides dins del propi text com les presentades amb un cos divers, provenen d'aquest text. En aquest cas seran indicades amb l'abreviació *TiR* i el número de pàgina de la citació. En cas contrari se n'indicarà la font.

¹¹ *TiR* p. 132

Aquesta afirmació s'emmarca a les acaballes del període teatral, quan comença a coure's –encara no de manera molt visible– el *parateatre*. L'any següent, l'11 de febrer del 1969 s'estrenarà oficialment *Apocalypsis cum figuris*, el que serà l'últim espectacle de Grotowski. En aquest mateix any, Grotowski declararà que “Vivim en una època postteatral”, i l'any 1970 anunciarà que abandona la producció teatral.

Considerava, doncs, que la via vers un teatre viu pogués ser l'espontaneïtat teatral originària. (...) Partint de la base de que els ritus primitius, pròpiament, han donat vida al teatre, creia que a través del retorn al ritual —en el qual participen dues parts, els actors, és a dir el corifeu, i els espectadors, això és, els participants— es pogués retrobar aquell cerimonial de la participació directa, viva, una reciprocitat peculiar (fenomen una mica rar en els nostres temps), la reacció immediata, oberta, alliberada i autèntica. Tenia, evidentment, certes idees de partida, per exemple que cal, en un cert sentit, fer que actors i espectadors es trobin cara a cara en l'espai i que cal cercar aquell intercanvi recíproc de reaccions, sigui en el camp de la llengua tout court, sigui també en el camp del llenguatge del teatre, o bé proposar als espectadors una co-interpretació sui generis. [T. de l'A.] TiR, p. 133

Grotowski parteix de la base que, per tal d'aconseguir aquella espontaneïtat primària del ritu, la “cerimònia” amb la participació viva, directa i recíproca dels participants en el “ritual” teatral, cal investigar sobre les diferents possibilitats i composicions espacials, buscant «els modes d'organitzar el ritual que té lloc entre actors i espectadors». Amb la col·laboració fonamental de l'arquitecte Jerzy Gurawski, a partir del 1960, Grotowski s'embarca a la conquesta de l'espai. La idea guia d'aquestes investigacions inicials consistia en

(...) el fet d'organitzar l'espai de manera diferent per a cada espectacle, de liquidar la concepció d'escenari i platea com a llocs separats entre ells, i de fer de la interpretació de l'actor un estímul que llancés l'espectador en l'acció. Per exemple, en el refectori hi ha un monjo que s'adreça als espectadors: “Si m'ho permeteu, em confesso davant vostre”, i des d'aquell moment als espectadors se'ls imposa una situació precisa; a continuació, aquell monjo comença la seva confessió i l'espectador, ho vulgui o no, esdevé el confessor; com en el *Faust* segons Marlowe en la nostra posta en escena. [T. de l'A.] TiR, p. 133. (Veure nota 10)

Consegüentment, Grotowski pensava que si l'actor, per mitjà de la seva acció enfront de l'espectador, l'estimulava a l'acció comuna, provocant-lo fins i tot a certes reaccions o respostes verbals o físiques, faria possible la reconstrucció i restitució de la primitiva unitat ritual. Les provatures a partir d'aquesta concepció van fer possible, segons Grotowski, la reacció directa de l'espectador, gairebé com si aquest co-actués amb els actors¹², però un cop assolida la coparticipació en l'espectacle, apareixia el dubte sobre si aquesta era realment autèntica. Efectivament, la participació de l'espectador en l'acció tenia lloc. Tanmateix, la seva reacció era o bé de tipus cerebral-intel·lectual; com una demostració del propi sentit del humor o ironia, o bé de caràcter histèric; com si es caigués en una mena de reacció elemental lligada a l'estereotip del salvatge. Degut a aquest resultat, Grotowski decideix canviar d'orientació en les seves investigacions sobre l'espai:

Quan, per exemple, volem donar a l'espectador la possibilitat d'una participació emotiva, directa però emotiva —és a dir, la possibilitat d'identificar-se amb algú que porta la responsabilitat de la tragèdia que s'està esdevenint, aleshores cal allunyar els espectadors dels actors, malgrat el que aparentment es podria considerar. L'espectador, allunyat en l'espai, posat en la situació d'aquell que, com a observador, no és ni tan sol acceptat, que es manté únicament en la posició d'observador, està realment en disposició de coparticipar emotivament, perquè finalment pot retrobar en ell la vocació originària de l'espectador. [T. de l'A.] TiR, p. 136

¹² En definitiva ha estat possible; hem fet espectacles on els espectadors reaccionaven directament, gairebé com si interpretessin un rol, cantant, actuant gairebé com a actors, junt amb els actors. [T. de l'A.] TiR, p. 134

Aquesta vocació originària de l'espectador es concreta en la figura del *testimoni*, que reapareixerà novament, i d'una manera fonamental, en l'*art com a vehicle*.

La vocació de l'espectador és ser observador, i encara més, és ser testimoni. El testimoni no és qui posa el nas per tot arreu, qui s'esforça per estar el més a prop possible, o per ficar-se en les accions dels altres. El testimoni es queda discretament apart, no s'hi vol ficar, desitja ser conscient, veure el que succeeix, del principi al final, i tenir-ho en ment; la imatge dels esdeveniments hauria de romandre dins d'ell.

(...) *Respicio* és la paraula llatina que significa respecte per la cosa, heus aquí la funció del veritable testimoni; no ficar-s'hi amb el propi rol miserable, amb aquella inoportuna demostració: "jo també", sinó ser testimoni – per sobre de tot no oblidar, no oblidar a qualsevol cost. Aleshores, allunyar l'espectador i donar-li la possibilitat de coparticipació (...). [T. de l'A.] TiR, p. 136

Per tal de retrobar la funció original de l'espectador com a testimoni és necessari, segons Grotowski, de disposar d'un espai diàfan que permeti col·locar-lo en diverses situacions. El fet que la disposició dels espais teatrals existents, amb la platea i l'escenari separats, no canviï, obliga als espectadors a estar sempre apart, imposant-los, de manera unilateral, un determinat i únic rol. Grotowski proposa la polivalència de configuració dels espais i la possibilitat d'alternar dues situacions diverses dels espectadors: en la primera d'elles, es tracta d'inserir l'espectador en l'estructura de l'espectacle, de manera que estigui com en osmosi amb l'actor. La segona es basa en mantenir l'espectador allunyat, com a pur observador. Aquesta alternància esdevé significativa per a l'espectador i li permet retrobar la seva posició innata de testimoni. En la llista dels espectacles produïts per Grotowski hi ha dos exemples que encarnen aquestes dues configuracions espacials de la relació actor-espectador i que, per tant, provoquen dos resultats molt diversos quant a la participació de l'espectador en l'acció teatral: *Akropolis* i *El príncep constant*. A *Akropolis*, els espectadors estaven barrejats amb els actors. Aquests últims circulaven i es creuaven amb els espectadors però, tot i percebre'ls, no els veien. No hi havia possibilitat de contacte perquè eren dos móns diferents: per un costat el dels morts, les desferres humanes, la gent d'Auschwitz, i per l'altre, els vius, els espectadors que «després d'un bon sopar han vingut al teatre per a prendre part en un cert ritual cultural». El fet de barrejar –físicament– els espectadors amb els actors creava un abisme on la compenetració emotiva entre els dos móns, entre les dues realitats, era impossible. Al contrari d'*Akropolis*, en el cas de *El príncep constant*, en què els espectadors estaven allunyats dels actors –observant l'acció "distanciadament" des d'un lloc elevat, com a testimonis de la tortura i martiri del príncep o com a observadors d'una lliçó d'anatomia–, la coparticipació emotiva i directa sí que era possible.

En les investigacions inicials de Grotowski, a més de les diverses possibilitats de configuració espacial i de relació actor-espectador que permetessin restablir l'antiga unitat ritual en el teatre, es buscava el que podia ser *l'eix del ritual*, la seva columna vertebral. Aquest *axis* era, segons Grotowski,

(...) potser el mite, potser l'arquetip, segons la terminologia de Jung, o també –si voleu– la representació col·lectiva o el pensament primitiu, es pot utilitzar aquí qualsevol definició. Ja que –tinguem-ho present– no aspiràvem a ressuscitar el teatre religiós, era més aviat un intent de ritual laic. (...) Crèiem que si volíem evitar

el ritual religiós i construir un ritual laic, era probablement, en definitiva, acomplir un confrontació amb les experiències de les generacions passades, és a dir, amb el mite. [T. de l'A.] *TiR*, pp. 138-139

La recerca d'un *ritual laic* tractava, doncs, de realitzar una confrontació amb el mite, amb els avantpassats, amb l'essència de la pròpia tradició. Es basava en buscar la *imatge arquetípica* o *formula mítica* apropiada. Grotowski menciona, com a exemples «l'holocaust, el sacrificar-se de l'individu pels altres —és *Kordian*, o també el via crucis de Crist, el mite del Golgota, que ha estat sobreposat a la *Gran Improvisació* en *Els Avantpassats* de Mickiewicz». Segons Grotowski, l'actitud respecte a aquests fenòmens no era una actitud religiosa sinó «una fascinació sui generis, i al mateix temps una oposició, una antinòmia». Aquest posicionament s'acaba concretant en la *dialèctica de l'escarni i l'apoteosi*, expressió adquirida del crític polonès Tadeusz Kudlinski. Aquesta dialèctica, que també s'ha traduït com a *dialèctica de l'apologia i la burla*¹³, aplicada als espectacles, i entesa com a confrontació amb les arrels mítiques, creava una peculiar sensació de contradicció en els espectadors. Per a Grotowski, però, aquest camí va mostrar-se com a poc rigorós, ja que no funcionava a fons i de la mateixa manera per a tots els espectadors: la dialèctica era per alguns sols una apoteosi i per d'altres sols un escarni. Aquest fet comportava

(...) el perill d'imitar el mite, d'una realització passiva de les imatges mítiques, de manera que, en el fons, encara que lluitéssim contra això, el resultat tendia a l'estilització. En un cert moment he arribat a la conclusió que calia abandonar aquesta concepció del teatre ritual, doncs això no és possible a causa de la manca de creences professades universalment. [T. de l'A.] *TiR*, p. 140

Així doncs, la realització d'un "teatre ritual" no era possible, ja que, segons Grotowski, no tan sols cada col·lectivitat tradicional havia esdevingut una torre de Babel¹⁴ —en l'expressió de Ludwik Flaszen— on s'havien esvaït les creences comunes, sinó que cada home és una torre de Babel; «en la base del seu ésser no hi ha un sistema uniforme de valors». Per aquesta raó, el director polonès arriba a la conclusió que

(...) des del punt de vista del fenomen teatral, cal constatar que la reconstrucció del ritual avui no és possible, perquè el ritual ha girat sempre entorn a l'eix constituït per l'acte de fe, per l'acte religiós, lligat a la professió de fe, no només en el sentit d'una imatge mítica, sinó també de les actituds que comprometen tota la família humana. Considerava, per tant, que no hauria estat possible ressuscitar el ritual en el teatre per l'absència d'una fe exclusiva, d'un sistema únic de signes mítics, d'un sistema únic d'imatges primàries. [T. de l'A.] *TiR*, p. 141

Apart de la impossibilitat de restabliment del ritual en el teatre per manca de creences i signes mítics universals, Grotowski considera que, en l'intent de restablir-lo, es

¹³ Alguns crítics han parlat, respecte a això, d'una «lluita amb els meus propis orígens», d'altres d'«una dialèctica de l'apologia i la burla», i finalment, d'altres, d'una «religió que s'expressa a través de la blasfèmia, d'una amor que es manifesta a través de l'odi». [T. de l'A.] Jerzy Grotowski, *Teatro Laboratorio*. S.XXI Editores. México, 1^a edició 1979 cit. p. 20 (Cf.bibl.)

¹⁴ La idea de la Torre de Babel, apareix també en les obres de Raymond Abellio, deixeble de Pierre de Combas, i referència implita en el text *El Performer* que veurem més endavant. Un dels seus llibres es titula *La fossa de Babel*.

cometen sovint els mateixos errors: quan es vol assolir l'espontaneïtat originària, és a dir la reacció i coparticipació literal dels espectadors, apareix

(...) l'espontaneïtat desordenada, histèrica, afí al rodolar per terra, a les convulsions, al caos i similars, coses tant estúpides com privades de sentit i que constitueixen la conseqüència del fet de "cal fer alguna cosa"; em definitiva, això condueix a un desgavell total. [T. de l'A.] *TiR*, p. 141

Per altra banda,

(...) si en l'espectacle es cerca el ritual mític, suposant que aquest fenomen existeixi en sentit objectiu, es cau en la creació d'espectacles "ecumènics" que contenen al·lusions, referències, fragments de totes les religions possibles (una mica d'hinduisme, quelcom de la Xina, aquí Crist, allà Buda, o encara alguna altra cosa, un tal Siva Krishna), de religions que ja no són les nostres religions, de les quals ens n'hem allunyat, d'aquelles de la nostra part de món o d'altres a les que gairebé res ens hi ha mai lligat, aquelles de continents llunyans; i tot això construït acuradament, combinat, ideat i coronat per alguna cosa del tipus d'una gran teosofia, d'una civilitat a la Planète, com en aquella revista que surt a París. Un gran fangar. [T. de l'A.] *TiR*, pp. 141-142

Aquest teatre ritual "sintètic" és, en l'opinió de Grotowski, una temptació generalment estèril, malgrat que poden trobar-se excepcions en grans artistes que són capaços de conduir aquest tipus de recerca anant més enllà dels perills que comporta. Grotowski cita com a exemple els treballs de Maurice Bejart, que explorant diverses imatges derivades de diferents religions, ha aconseguit, gràcies a la natura del seu ofici –amb tots els seus aspectes material, corpori, tècnic i disciplinat– i a la competència de la seva mestria, transcendir el perill de "sintetitzar" les diverses "representacions religioses" i tocar quelcom essencial en relació a les reaccions de l'ésser humà.

Grotowski arriba a la conclusió que, al llarg de l'elaboració dels espectacles com *Akropolis*, *El Doctor Faust* de Marlowe, *El príncep constant* i *Apocalypsis cum figuris*, «(...) en el moment en què hem deixat a un costat la idea del teatre ritual, hem començat de manera sui generis a apropar-se al teatre ritual»¹⁵. Aquest apropament indirecte a l'encarnació d'un teatre ritual ha estat possible, en primer lloc, per la tria de textos i, en segon lloc per l'enfocament en l'essència de l'art de l'actor:

Hem treballat sempre sobre textos que mantinguessin la pròpia vitalitat per nosaltres, textos d'un rang consolidat en la tradició, vitals no només pels meus col·legues i per mi, sinó també per a la majoria, si no per tots, dels polonesos; fins i tot quan hem representat textos com el de Marlowe, que no tenia a Polònia una tradició consolidada, ha aparegut una connexió viva a través del tipus de material literari, lligat a un context peculiar de pensament poètic, d'imatges, d'al·lusions existencials, molt proper al romanticisme polonès; no és estrany que haguem agafat com a material de treball no *El Príncep Constant* de Calderón, sinó aquell anotat per Slowaki, el gran poeta del romanticisme polonès, que va fer la seva pròpia transposició del text de Calderón. [T. de l'A.] *TiR*, pp. 142-143

El fet d'escollir textos de la tradició romàntica polonesa és un aspecte a remarcar en tota la trajectòria teatral de Grotowski. El romanticisme polonès, tal i com apunta ell mateix, té un caràcter peculiar pel seu estil directe i cru al mateix temps que metafísic, així

¹⁵ *TiR*, p.142

com pel seu potent efecte associatiu en el poble polonès. Els textos d'aquesta tradició tenen un aspecte col·lectiu, gairebé “arquetípic”:

És molt difícil explicar-vos en què consisteix per a tots nosaltres i per mi la força prepotent de la tradició del romanticisme polonès. Ha estat un romanticisme, sens dubte, diferent del francès; era un art increïblement tangible, directe, però al mateix temps tenia una peculiar metafísica: volia anar més enllà de les situacions quotidianes, per desvelar una perspectiva existencial més ampla que l'existència humana, això que es podria anomenar recerca del destí. En aquesta dramaturgia no hi ha èmfasi declamatori, pathos retòric, la llengua és molt crua; fins i tot quan aquest llenguatge es refà en el barroc polonès, que porta en sí una certa ornamenta, roman una gran cruesa en l'actitud respecte a l'individu. En el romanticisme polonès existeixen també altres intents de desvelar els motius secrets del comportament humà; es podria dir que conté un tret de l'obra de Dostoevski –la penetració de la natura humana des dels seus motius obscurs, a través d'una follia clarivident– però, cosa paradoxal, això s'ha acomplert en una matèria completament diversa, d'un tipus més poètic. [T. de l'A.] *TiR*, p. 143

La tria de clàssics del romanticisme polonès –o de versions de clàssics adaptades pels seus grans noms–, permet a Grotowski sotjar, en els seus espectacles, la pròpia tradició, aconseguint, pel fort efecte associatiu d'aquests textos que abans esmentàvem, una situació d'autèntica confrontació amb el mite:

Agafant, doncs, com a material de treball, textos que constituïssin per a nosaltres un desafiament i al mateix temps un estímul, un trampolí, ens hem confrontat amb les nostres arrels, sense pensar-nos-ho, sense fer càlculs artificiosos, sense buscar una fórmula (“heus aquí el sacrifici de *Kordian*, ell dona la seva sang, l'arquetip de la sang” i similars), sense fer conjectures psicològiques o recerques en l'àmbit de les representacions tradicionals. Ens hem fet les preguntes que tenien per a nosaltres una plena força vital, sense preocupar-nos massa de si es tractava d'un text polonès o de textos com *Faust*, presos d'una tradició estrangera, mentre aquests textos mantinguessin un lligam amb aquell sentiment viu dins de nosaltres mateixos, tradicional, es podria dir; així, hem anat a l'encontre de les nostres fonts. Hem eliminat del text aquelles parts que no mantenien aquesta força, i en el curs de la selecció, punt rera punt, cercàvem alguna cosa que no fos ja una obra dramàtica, sinó com el cristall del desafiament, quelcom d'elemental, com l'experiència dels nostres avantpassats, com l'experiència dels altres, com una veu de l'abisme, mentre que nosaltres podem retrobar la nostra resposta; aquella veu emmudirà si no troba una reacció; però es podrà oir encara i gràcies a ella es retroba la pròpia resposta; aquella també diu alguna cosa amb la qual nosaltres no podem estar d'acord, fins i tot un calfred ens travessa. D'aquesta manera hem iniciat una confrontació real amb les nostres fonts, i no amb certes idees abstractes al respecte. [T. de l'A.] *TiR*, pp. 143-144

La confrontació real –a través del material textual triat entès com a desafiament– amb les pròpies fonts, amb les arrels mítiques de la pròpia tradició, permet a Grotowski d'abandonar la recerca “calculada” dels arquetips, així com qualsevol operació de manipulació dels espectadors, i centrar-se en l'actor:

Gradualment hem abandonat la manipulació dels espectadors, totes aquestes operacions: com provocar les reaccions dels espectadors?, com explotar-lo com un conillet d'índies? Volíem fins i tot oblidar-nos de l'espectador, oblidar-nos de la seva existència. Hem començat a concentrar tota la nostra atenció i totes les formes de la nostra activitat sobretot entorn a l'art de l'actor. [T. de l'A.] *TiR*, p. 144

Així doncs, la confrontació directa amb els textos, amb el mite, a través de l'actor, esdevé una de les parts més essencials que configura l'*axis* del ritual. L'altre pilar, d'una

importància fonamental en el treball de Grotowski, és l'art de l'actor i la concepció de l'*acte*. Per a Grotowski, com veurem més endavant, aquest acte humà i essencial és la partícula fonamental i objectiva que permet, en certa manera, la restitució de l'element ritual. Les primeres provatures de Grotowski respecte a la recerca d'aquest "acte" de l'actor es dirigien vers el descobriment d'una actuació ritual (*recitazione rituale*). Grotowski pren com referència les tradicions teatrals de l'orient, com per exemple l'Òpera de Pequín o el Teatre Nôh, les quals mantenen una certa estructura ritual, cerimonial. L'actuació ritual dels actors d'aquest tipus de teatre està basada en una sèrie de signes articulats establerts per la tradició, com una mena d'alfabet o llenguatge de signes, ideogrames del gest i del comportament. D'aquesta aproximació a l'actuació ritual en va néixer l'espectacle *Sakuntala* de Kalidasa, on Grotowski explorava un sistema de signes gestuals i vocals adaptats a la civilització occidental. Aquesta exploració es revelà, però, com a estereotipada, i, com apuntarà més tard, conduirà al que Stanislavski anomenava els *clixés gestuals*.

Les recerques de Grotowski en aquest període es movien al voltant de l'artificialitat, donat que art i artificialitat tenen, en llatí, la mateixa etimologia. El seu posicionament en aquell moment partia de que «(...) tot allò que es pot construir, reduir gairebé al cristall del signe, de la forma que és, al mateix temps, freda, elaborada i quasi acrobàtica, és artificialitat, és a dir, un procediment acceptable»¹⁶. Aquest punt de vista però, serà abandonat en benefici de l'intent d'alliberament del procés orgànic de l'organisme humà, de les seves reaccions orgàniques, per després estructurar-les. Aquesta dialèctica entre la organicitat i l'estructura esdevindrà, en definitiva, un autèntic *leit motiv* en tota la recerca grotowskiana. Tanmateix, l'arribada a aquesta conclusió i la decisió de centrar-se en la "organicitat estructurada" de l'actor, planteja a Grotowski d'altres qüestions fonamentals: quin tipus d'organicitat, de comportament orgànic? Aquella lligada a la imitació de la vida – una de les capacitats de l'actor –, de la vida quotidiana? Del comportament social, "naturalista" de l'ésser humà? En aquest punt, Grotowski posa damunt de la taula dues possibilitats, dues concepcions del teatre que, segons ell, han marcat la història del teatre. Una d'elles és el teatre realista, on s'imita el comportament quotidià de l'home. L'altra és la recreació d'un altre món, el de la imaginació, el teatre de la il·lusió, on la realitat es transforma. La decisió de Grotowski és, en aquest sentit, radical; ni l'una ni l'altra. Es tracta, més aviat, d'estar en capacitat

(...) d'obtenir la reacció humana que pogués ser, literalment, contemporània a l'espectacle i ser, a dins seu, quelcom totalment real o –si ho volem– totalment orgànic, totalment naturalista. És el principi d'Aristòtil: unitat de lloc, unitat de temps, unitat d'acció, unitat però hic et nunc. (...) Si un actor explica una història o bé interpreta alguna cosa, no és un acte en el temps present, no és aquest hic et nunc. Sens dubte, cal accomplir un cert acte –això és essencial. Aquest acte hauria de funcionar com un desvelar-se a sí mateix; prefereixo aquí una definició a l'antiga, però en compensació, precisa: un acte de confessió. [T. de l'A.] *TiR*, p. 146

¹⁶ *TiR*, p. 145

L'acte essencial de l'ésser humà, aquest *acte de confessió* que esdevindrà posteriorment *acte total* és, doncs, l'autèntic eix i fonament del ritual en el que Grotowski focalitzarà tota la seva atenció:

Aquest acte és pot acomplir únicament en el terreny de la pròpia vida: aquell acte que despulla, desvesteix, desvela, revela, descobreix. L'actor aquí no hauria d'interpretar, sinó penetrar els territoris de la pròpia experiència, com si l'analitzés amb el cos i la veu. Hauria de retrobar els impulsos que flueixen de les profunditats del seu cos i, amb plena claredat, guiar-los vers un cert punt, que és indispensable en l'espectacle, acomplir aquesta confessió en el terreny que és necessari. En el moment en el que l'actor assoleix aquest acte, esdevé un fenomen *hic et nunc*; no és un relat, ni la creació d'una il·lusió: és el temps present. Es desvela, la paraula llatina *fiat* expressa això que passa, això que succeeix; es descobreix; tanmateix cal que ho sàpiga afrontar cada vegada de nou. [T. de l'A.] *TiR*, pp. 146-147

Per acomplir l'acte i ser capaç de repetir-lo cada vegada com si fos la primera, cal la presència de l'element "estructura", de la precisió que caracteritza el treball de Grotowski, sense la qual no és possible assolir-lo:

No és possible sense una plena preparació, perquè l'actor pensarà sempre "què he de fer", però pensant "què he de fer" es perdrà. Per tant, aquell *hic et nunc* cal preparar-lo bé. És precisament allò que avui anomenem partitura. Però enfilant el camí de l'estructura, cal assolir aquell acte real, i en això hi ha continguda una contradicció. [T. de l'A.] *TiR*, p. 147

De nou, l'aparició de la *conjunctio oppositorum*, que com dèiem, és un dels principis recurrents en el treball grotowskià. Grotowski exemplifica aquesta conjunció amb els *rituals primitius* dels *sahatges*, en els quals, tot i que aparentment semblin ser espontanis, mancats d'estructura,

(...) existeix una litúrgia molt precisa, és a dir, un ordre originari, una certa línia preparada a priori, destil·lada per les experiències col·lectives, tot aquell ordre que esdevé la base; i al voltant d'aquesta litúrgia s'entrellacen precisament les variacions; aleshores, està preparat a priori i al mateix temps és espontani. Només si la cosa està preparada es pot evitar el caos. [T. de l'A.] *TiR*, p. 147

La necessitat de l'estructura, de la *litúrgia precisa* és extrapolable a l'espectacle:

En el seu últim estadi, l'obra hauria d'evitar tot allò que és casual, l'obra hauria de tenir una certa estructura, i en aquest sentit, la recerca de l'estructura es redueix inevitablement a l'articulació dels impulsos que flueixen de la vida. [T. de l'A.] *TiR*, p. 148

A l'actor li correspon, en aquest sentit, l'elaboració de la partitura, el traçat d'una certa línia de comportament humà que li serveixi a mode de pista d'enlairament/aterratge – tal com ho expressava Stanislavski – i que canalitzi l'acte. La partitura, com a estructura de l'actor, forma una conjunció-oposició amb l'acte. Per tal de construir aquesta partitura cal conèixer i posseir-ne els morfemes, de la mateixa manera que les notes són els morfemes de la partitura musical. Aquests morfemes –partícules essencials de l'actuació, de "l'ofici"– no són els gestos, ni les notes vocals, ni quelcom que pugui anotar-se des de l'exterior. Per Stanislavski, els morfemes eren les *accions físiques*, que estan fortament arrelades a la vida interior de l'home. El mestre rus, al final de la seva vida, abandonà la seva concepció de la

memòria emotiva i arribà a la conclusió que els sentiments no depenen de la voluntat i que, per tant, no poden manipular-se ni produir-se a consciència. De la recerca stanislavskiana dels últims anys en naixerà el *mètode de les accions físiques*, punt de partida essencial, importantíssim, en la configuració de tota la trajectòria grotowskiana. De fet, Grotowski afirma que ell només ha agafat el *mètode de les accions físiques* allà on Stanislavski el va deixar abans de morir, i que l'ha desenvolupat al nivell dels impulsos. En certa manera, Grotowski trasllada el *mètode de les accions físiques*, lligat al comportament “social”, quotidià de l'home, a quelcom més essencial, fora del joc social, del “naturalisme”, arribant al que es podria anomenar com “mètode dels impulsos”.

Per Grotowski, els morfemes de l'actuació són

(...) els impulsos que vessen des de l'interior del cos per trobar l'“extern”. He dit: l'interior del cos; es tracta aquí d'una certa esfera, que a la manera de l'arrière-pensée definiria com arrière-être, que comprèn també totes les motivacions de l'interior del cos, de l'interior de l'ànima; però en la pràctica parlem de l'interior del cos. Existeix l'impuls que va vers l'“exterior”, mentre que el gest és només el seu acompliment. El gest és el punt i final. (...) Quan un home està en una relació viva amb els altres, (...) l'impuls s'inicia a l'interior del cos, i només en l'última fase apareix el gest (...), que és com el punt i final; la línia va des de l'interior vers l'exterior. En la relació viva amb els altres es rep un estímul i es dona una resposta. Són precisament aquests els impulsos: del rebre i del respondre; donar o, si voleu, reaccionar. [T. de l'A.] *TiR*, p. 148

Grotowski qualifica d'*estadi objectiu* l'articulació o estructuració en formes d'aquests impulsos que flueixen de la vida, afirmant que la diferència entre objectiu i subjectiu es troba en el mode de procedir. A l'hora de treballar amb l'actor, de nou, Grotowski adapta la terminologia stanislavskiana:

Treballant com a director, puc dir a l'actor: “crec” o “entenc”. Durant la recerca dels impulsos vius, d'aquella línia, d'aquell emergir d'un mateix, utilitzo “crec” o “no crec”. A continuació, quan en l'ordre del dia apareix el problema de l'estructuració, utilitzo “entenc” o “no entenc”. Quan dic “entenc” o “no entenc”, significativament això es refereix a aquella part dels signes que no és abstracta. “No entenc”: potser això existeix, però només per a tu. Si ha començat a existir també pels altres, és significatiu, sense pensar-ho has fet néixer els signes; successivament, si dic “crec”, això significa que has mantingut la teva línia de la vida, aquella línia dels impulsos vius. [T. de l'A.] *TiR*, p. 149

En la construcció de la partitura que durà a l'*acte de confessió*, l'actor utilitza com a material les seves experiències vitals; no aquelles perifèriques o anecdòtiques, sinó aquelles essencials. En qualsevol cas, no es tracta d'una aproximació psicoanalítica o psicològica sinó que s'explora l'experiència, per capes, a través del *cos-memòria* o *cos-vida*, de l'acció. L'actor arriba a redescobrir i reviure l'essencial d'aquelles experiències eliminant, per *via negativa*, tot allò superflu, innecessari, i projecta les seves accions vers “l'altre”. L'acte essencial, l'impuls, està sempre lligat al “contacte” amb “l'altre”. Un cop l'actor –entès com a ésser humà–, a través de l'exploració del material experiencial, ha “tocat la vida”, “la llavor de l'experiència important”, cal que “anoti” els punts fonamentals en un esbós; anota els impulsos, les accions físiques, els punts de contacte, les intencions, no en el quadern sinó en el cos. A partir de la repetició d'aquest esbós i de la seva destil·lació, neix el reflex condicionat a partir dels punts anotats, originant un fragment estructurat que pot ser inclòs en la futura obra. La dificultat més gran de l'actor en arribar a aquest estadi és que

(...) sobre la base d'això que ha estat trobat, l'actor renovi el propi acte de confessió, aquí i en el temps present. Aquesta constitueix la dificultat més gran. Posseeix ja aquella línia, la partitura dels impulsos vius, fortament radicada en el seu "arrière-être"; ha assolit allò que és el punt de partida, l'enlairament; i tot seguit, sobre aquest terreny ara, aquí, avui, ha d'acomplir la confessió personal, fins al límit extrem, fins a allò que sembla impossible. Hauria d'acomplir això que anomenem l'acte, l'acte total. [T. de l'A.] *TiR*, pp. 149-150

Aquest *acte total* és, per a Grotowski, quelcom complex i difícil d'explicar. El director polonès l'exemplifica amb el rol de Ryszard Cieslak en *El Príncep Constant*, i amb l'escena final de *Akropolis*, quan la processó de presoners d'Auswitz s'endinsa en el forn crematori. Els dos exemples fan referència a l'*acte total*, en el primer cas, de caràcter més individual i, en el segon, de tipus més col·lectiu. L'acompliment de l'*acte total*, com el seu nom indica, persegueix l'eliminació de l'escissió humana en parts i l'assoliment de l'enteresa humana, de la totalitat:

Si l'acte té lloc, aleshores, l'actor, és a dir, l'ésser humà, ultrapassa l'estat d'incompletesa al que ens condemna en la vida quotidiana. S'esvaeix, per tant, la divisió entre pensament i sentiment, entre cos i ànima, entre conscient i inconscient, entre veure i instint, entre sexe i cervell; l'actor que aconsegueix això, assoleix l'enteresa. Quan és capaç de realitzar aquest acte fins al fons, està molt menys cansat després que abans, perquè s'ha renovat, ha trobat la seva integritat originària i han començat a operar en ell noves fonts d'energia. [T. de l'A.] *TiR*, p. 150

Quan l'actor aconsegueix complir aquesta mena d'acte, conjuntament amb l'autèntica confrontació amb el text "vivent", la divisió entre allò individual i allò col·lectiu desapareix:

[Aleshores] la reacció que neix en nosaltres conté una unió singular d'allò que és individual i col·lectiu. Pot tractar-se, tanmateix, d'un text contemporani. Naturalment això constitueix per nosaltres un desafiament. Si ens ateny és gràcies al fet que conté pensaments que són els nostres pensaments d'avui, però això no és suficient; ens ha de tocar d'una altra manera, fins al substrat de la nostra natura, trobant-lo hem de sentir un calfred, aleshores sabem que conté en sí mateix l'arrel i quelcom encara més elemental, lligat a l'espècie. L'actor, en contacte amb una cosa similar, és com si estigués en contacte amb les fonts del seu ésser, retroba un altre sí mateix. A través d'aquest motiu, aquest desafiament (com he dit abans, es repol·leix el text de tot allò que no sigui el cristall del desafiament) que actua en nosaltres com una veu de l'abisme, com la veu dels morts, en aquesta via, gràcies a aquells cristalls que ha mantingut, l'actor s'eleva vers la seva confessió personal; allò col·lectiu, com lligat a l'espècie, i allò personal, es conjuminen en el mateix punt, i aquesta és una de les característiques fonamentals de l'acte. [T. de l'A.] *TiR*, p. 150

Grotowski considera que, abandonant la idea del teatre ritual, han arribat, en certa manera, a ell, a redescobrir-lo. Aquest teatre ritual "no buscat" és, dins de la torre de Babel en la que es viu,

(...) un fenomen que deriva de la terra, dels sentits, de l'instint, de les fonts, fins i tot de les reaccions de les generacions passades, però al mateix temps il·luminat, conscient, controlat i individual. [T. de l'A.] *TiR*, p. 151

L'eix d'aquest teatre ritual és «(...) l'acció total (heus aquí el perquè s'anomena acte total)»¹⁷. L'actor ultrapassa el seu estat d'escissió, ja no està dividit i ja no interpreta:

¹⁷ *TiR*, p. 151

Repeteix la partitura i al mateix temps es desvela fins als límits de l'impossible, fins a aquella llavor del seu ésser que anomeno "arrière-être". L'impossible és possible. [T. de l'A.] *TiR*, p. 151

Davant d'això,

(...) l'espectador mira, sense analitzar, sap només que s'ha trobat en presència d'un fenomen en el que hi ha contingut quelcom d'autèntic. En el fons del seu ésser sap que té a veure amb l'acte; i, per una altra banda, opera aquell cristall del desafiament, la representació tradicional rellevant per a la nostra cultura, però ells actuen espontàniament, xocant amb la nostra experiència contemporània de manera no calculada, no ideada i freda. [T. de l'A.] *TiR*, p. 151

L'espectacle, d'aquesta manera, és redescobreix com a ritual, emetent una irradiació que «(...) deriva dels oposats (subjectiu-objectiu, partitura-acte)»¹⁸ i de la que participen col·lectivament tant els actors com els espectadors-testimonis, ja no com a tals, sinó quant a éssers humans.

Grotowski, en la seva concepció del "teatre ritual" parteix de la idea brechtiana de que el teatre va començar del ritual, però que va esdevenir teatre degut al fet que va deixar de ser ritual. Aquesta idea es repetirà de nou en l'*art com a vehicle*, quan Grotowski afirmarà que «el ritual degenerat és espectacle»:

La nostra situació és, en un cert sentit, anàloga; hem abandonat la idea del teatre ritual per –com va resultar evident– renovar el ritual, el ritual teatral, no religiós, sinó humà: a través de l'acte, no a través de la fe. Potser caldria crear una terminologia completament diferent, perquè quan pensem segons les categories de la terminologia corrent "ritual en el teatre", posem en moviment determinats estereotips: l'estereotip de la coparticipació literal, l'estereotip del desenfrè i de les convulsions col·lectives, l'estereotip de l'espontaneïtat desordenada, l'estereotip del mite reproduït i no del mite de nou encarnat (es tracta de dues coses diverses: el primer es redueix a una particular estilització), i després l'estereotip de l'ecumenisme, fundat sobre un conglomerat de motius extrets de diverses religions o diverses cultures; aleshores, potser cal separar-se d'aquesta terminologia. Tanmateix, el fenomen existeix i la pregunta s'ha fet. Quina pregunta? La pregunta: "què és essencial? què és, de veritat, essencial? Potser no sóc jo, potser és l'actor, però no l'actor quant a actor, sinó l'actor com a ésser humà. Què és realment essencial? Ultrapassar aquella incompletesa de la interpretació en la qual l'home, ell tot solet, s'introdueix. [T. de l'A.] *TiR*, p. 152

Així doncs, per a Grotowski, com hem vist, l'eix del ritual –allò objectiu del fet ritual–, es troba en l'acció, en l'*acte total* i present de l'ésser humà. Aquest acte, canalitzat, estructurat i precís, elimina l'escissió de l'home i es converteix en quelcom "objectiu", ja no individual sinó en quelcom lligat a l'*espècie*. En definitiva, dit en la terminologia grotowskiana posterior, es converteix en el redescobriment del *performer del ritual primari* i en la concepció del ritual com a *performance*, com a *Acció*.

II – Períodes transicionals: apunts sobre *parateatre* i *Teatre de les Fonts*

L'arribada, per camins indirectes –per *via negativa*–, a una certa concepció del *teatre ritual* (no religiós sinó humà) o a una renovació del *ritual teatral*, no és un punt i final per al Grotowski que, al llarg de tota la seva trajectòria posterior i com ja esmentàvem

¹⁸ *TiR*, p. 151

anteriorment, continuarà a la recerca d'una certa forma de ritual. Al final de la seva aventura teatral, abandonant la producció d'espectacles –i per tant el ritual teatral– Grotowski enceta el període que serà conegut com a *parateatre* (1969-1978), centrant-se en l'encontre interhumà i en una certa forma de sacralitat –secular– en l'àmbit de la vida. Durant el *parateatre*, les principals consignes seran la de trobar-se amb “l'altre/s” en el *Holiday* [*Święto*] (el dia que és sant¹⁹) i de desvelar i revelar el que Grotowski, utilitzant una citació de Teòfil d'Antioquia, ja havia anomenat *el teu home*:

Un dia Teòfil d'Antioquia, a la petició d'un pagà: “mostra'm el teu Déu”, va respondre: “mostra'm el teu home i jo et mostraré el meu Déu”... És un terme que supera les concepcions religioses. Penso que Teòfil va tocar quelcom essencial en la vida humana. Mostra'm el teu home...és al mateix temps tu –“el teu home”, i el no-tu– tu com a imatge i màscara pels altres. És el tu irrepetible, individual, el tu en la totalitat de la seva naturalesa; tu corpori, tu nu. I al mateix temps és el tu que encarna els altres, tots els éssers, tota la història. [T. de l'A.]²⁰

A cavall del *parateatre*, l'any 1976, s'inicia el projecte *transcultural* anomenat *Teatre de les Fonts* (1976-1982). Es tracta d'una investigació amb un fort caràcter antropològic, dirigida a la recerca d'allò que precedeix les diferències, i principalment de les tècniques prediferencials a les cultures (*tècniques de les fonts*); tècniques personals i instruments “rituals” de tipus performatiu per al treball sobre un mateix de l'ésser humà. És en el període del *Teatre de les Fonts* on, tal i com apuntàvem en la introducció a aquest capítol, es fa present i més pública la línia de recerca “privada” de Grotowski. El projecte estava format per un grup de participants/especialistes lligats a diverses cultures asiàtiques, africanes en origen, europees, d'Amèrica llatina, i, d'alguna manera, arrelats en tècniques tradicionals com el zen, el ioga, el vudú, el xamanisme, el sufisme i el hassidisme entre d'altres. El *Teatre de les Fonts* es desenvolupà en expedicions i estades a Polònia, a Haití, en la reserva dels Huichol a Mèxic, a Ifè i a Oshogbo en el territori dels Ioruba a Nigèria, i a Bengala, a l'Índia, primer amb un grup reduït i més tard amb participants externs.

El *Teatre de les Fonts* pot llegir-se com una investigació àmplia i primària sobre elements/instruments rituals que després seran estudiats a fons i “triats” en el posterior període de recerca, anomenat *Drama Objectiu*. De totes les línies d'investigació dins del *Teatre de les Fonts*, cal remarcar aquelles vinculades amb les tècniques dels indis huichol, els Bauls de Bengala –yoguis, cantants i performers errants del nord-est de l'Índia– i sobretot amb el ritual del vudú haitià, del qual Grotowski parlarà en nombroses ocasions com si es tractés d'un autèntic “iniciat” (De fet, Grotowski visità Haití en nombroses ocasions i per períodes més o menys llargs). Aquesta recerca en diversos àmbits de coneixement tradicionals, serà fonamental en les investigacions posteriors i anirà configurant el bagatge “antropològic” de Grotowski.

¹⁹ *Holiday*, acompanyat sempre de la paraula polonesa *święto*, s'ha traduït sempre com a “el dia que és sant” o simplement “el dia sant”, tot i que, en el sentit, estaria molt més a prop del *sacrum*, del sagrat.

²⁰ Jerzy Grotowski, *Los ejercicios*, dins de la Revista *Màscara*, especial d'homenatge a Grotowski n. 11-12 (octubre 1992-gener 1993), cit., p. 36 (Cf. bibl.)

III- *Drama Objectiu*, gestació de les arts rituals

El *Drama Objectiu* (1983-1986) correspon a l'exili americà de Grotowski i és una etapa clau en la seva trajectòria; tot i ser molt breu, esdevé l'autèntic trampolí vers el treball final de Grotowski, l'*art com a vehicle*. Amb un fort rerafons de recerca de tipus antropològica –conseqüència lògica de l'anterior *Teatre de les Fonts*–, Grotowski crea el projecte del *Focused Research Program in Objective Drama*, associat a la *Universitat d'Irvine* a Califòrnia. Està format per individus especialistes en tècniques tradicionals, entre els quals se'n destaca Maud Robard i Jean Claude Garoud, d'Haití, que van guiar el treball amb els certs elements del ritual del vudú haitià (com cants i la dansa anomenada *yanvalon*), Jairo Cuesta, de Colòmbia, que va introduir alguns dels elements de treball heretats del *Teatre de les Fonts*, I Wayan Lendra, de Bali, Du Yee Chang, de Corea, Wei Cheng, de Taiwan, i James Slowiak, director americà que va ser l'assistent personal de Grotowski. Fruit del profund contacte amb alguns d'aquests individus, sobretot amb Maud Robard, van anant-se definint els elements que més tard esdevindrien el cor de les arts rituals. El *Programa de recerca Focalitzada en Drama Objectiu* s'ocupava

(...) d'aquells elements d'antics rituals de varies cultures del món que tenen un impacte precís i, per tant, objectiu en els participants, totalment apart d'úniques significacions teològiques o simbòliques. [T. de l'A.]

La intenció de Grotowski era la

[d']isolar i estudiar elements del tipus moviments performatius, dances, cants, encantacions, estructures de llenguatge, ritmes i usos de l'espai. La recerca de tals elements es du[ia] a terme mitjançant un procés de destil·lació des d'allò complex a allò simple i a través de la separació dels elements l'un de l'altre.²¹ [T. de l'A.]

En el *Drama Objectiu*, retrobem, d'una manera tan transparent com en les recerques primeres de Grotowski vers el “teatre ritual”, una clara intenció de “retrobar” i “reevocar” una manifestació de performativitat ritual antiga i oblidada, és a dir, de retrobar una forma d'art performativa que, en certa manera, ja existia en el passat, quan art i interioritat humana formaven una parella indisociable. Per a Grotowski, es tracta de «(...) [r]eevocar una forma d'art molt antiga, quan el ritual i la creació artística eren la mateixa cosa²²». Un tipus de performance en la qual «(...) la poesia no està separada del cant, el cant no està separat del moviment, el moviment no està separat de la dansa, la dansa no està separada de l'acting [actuació]», una manifestació performativo-ritual arrelada al període «(...) anterior a la separació entre art i ritu, entre espectacular i participatori»²³ que Grotowski anomenarà

²¹ Zbigniew Osinski, *Grotowski traza los caminos: del Drama Objetivo (1983-1985) a las Artes Rituales (desde 1985)*, a la revista *Mascara* nº 11-12 (octubre 1992-gener 1993). cit. p. 98 (Cf. bibl.) [Citació extreta de Robert Findlay, 1976-1986: *A necessary afterword*, a Zbigniew Osinski, *Grotowski and his Laboratory*] (Cf. bibl.)

²² *Ibid.*, p. 97 [Citació extreta de Sylvia Drake, 1983, “Grotowski to Set Scene at U.C. Irvine.” *Los Angeles Times*, September 29: I, 5].

²³ Lisa Wolford, *Introduction (Objective Drama 1983-86)* pp. 283-293 dins *The Grotowski Sourcebook* (Cf. bibl.) cit. p. 289 [Citació extreta del *Focused Research Program*, 1983, proposta de subvenció per a l'*Objective Drama*].

—a manca, encara, del terme *arts rituals* i *art com a vehicle*— *art com a via de coneixement*²⁴ o, en d'altres paraules de Grotowski, «(...) l'Art abans de la seva emancipació, quan era extremadament potent en l'acció. A través del tocar-lo, independentment de la motivació filosòfica o teològica, cadascun de nosaltres pot retrobar la seva pròpia connexió».²⁵

Es podria dir —i no és cap metàfora— que tractem de tornar a l'abans de la Torre de Babel i descobrir el que hi havia abans. Primer es descobreixen les diferències i després el que hi havia abans de les diferències. Podem tenir l'esperança de que descobrim de nou unes formes d'art molt antigues, art com a *camí del coneixement*. Però vivim avui —després de la Torre de Babel—, i no ens dirigim cap a una nova síntesi. No podem dir: “Ara crearem una nova forma de ritual”. Potser fos possible fer-ho, però hauríem de disposar de mil anys per a fer-ho.²⁶ [T. de l'A.]

Grotowski afronta el redescobriment d'aquesta forma ritual de manera indirecta, centrant-se en la destil·lació dels elements —no en la fusió d'elements rituals de diferents parts del món—, cercant l'essència del ritual o, el que és el mateix, el seu eix fonamental i “objectiu”. Partint de la premissa de que «(...) cada ritual porta dins seu el seu propi contingut», afirma: «Si puc identificar la forma, descobriré el contingut».²⁷ En certa manera, Grotowski recupera el rigor de l'ofici i la forta presència de l'estructura que caracteritzaven el seus espectacles del període del *Teatre de les produccions* però ara, la competència artesana es trasllada a l'elaboració d'estructures performatives a partir d'elements destil·lats del ritual (entesos com a objectius). D'alguna manera, com ja apuntàvem, Grotowski no pretén la creació d'una nova forma ritual, que segons ell no seria possible o requeriria mil anys, ni tampoc l'elaboració d'una “síntesi” sinó la reencarnació d'una forma ritual artística que, com veurem, d'una manera o altre, ha existit sempre de manera més o menys visible. L'últim període de la trajectòria grotowskiana, l'*art com a vehicle* o *arts rituals*, suposa el punt culminant en la recerca d'aquesta “nova-antiga” forma d'art i el desenvolupament d'una certa poètica de i al voltant de l'*art com a vehicle*.

IV – L'art com a vehicle al Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards

Art com a vehicle és el nom amb què Peter Brook va definir les investigacions de Grotowski en el seu *Workcenter* de Pontedera (Itàlia)²⁸. El terme fou adoptat pel propi

²⁴ Citació de Dan Sullivan, *A prophet of the far out comes to Orange County*, *Los Angeles Times*, Sunday. Octubre 2, 1983, Calendar, p.1,42., dins de *The Grotowski Sourcebook* (Cf. bibl.).

²⁵ *Op. cit.* n.21, cit., p. 97 [Citació extreta de Sylvia Drake, 1983, “Grotowski to Set Scene at U.C. Irvine.” *Los Angeles Times*, September 29: I, 5.

²⁶ *Op. cit.* n.21, cit. p. 97 [Citació extreta de Dan Sullivan, *A prophet of the far out comes to Orange County*, *Los Angeles Times*, Sunday. Octubre 2, 1983, Calendar, p.1,42.]

²⁷ *Op. cit.* n 23, cit. p 285 [Citació extreta de Sylvia Drake, 1983, “Grotowski to Set Scene at U.C. Irvine.” *Los Angeles Times*, September 29: I, 5].

²⁸ *En les grans tradicions, podem veure, per exemple, com els monjos, buscant una base sòlida per a la seva recerca interior, van descobrir la necessitat de treballar la terrisseria o fer licors. D'altres van decantar-se vers la música com a vehicle. Em sembla que Grotowski ens està mostrant quelcom que va existir abans però que ha estat oblidat per segles i segles. És per això que un d'aquests vehicles que permeten a l'home accedir a un altre nivell de percepció és l'art performatiu. (...) Quant a mi,estic convençut que la seva activitat en l'àmbit de L'art com a vehicle, és no només del més alt valor per al món d'avui, sinó que ningú altre pot imitar-lo, ni fer-ho per ell. [T. de l'A.] Peter Brook, *Grotowski, art as vehicle*, dins *The Grotowski Sourcebook*, pp. 381-384 (Cf. bibl.)*

Grotowski per a denominar l'última fase del seu treball, també anomenada *Arts rituals*. L'*art com a vehicle*, com veurem, es concep com una “forma d'art” que es troba en l'extrem oposat a l'*art com a presentació* en la cadena –formada per diverses anelles– de les arts performatives (*performing arts*).

El *Workcenter of Jerzy Grotowski* es va fundar el 1986 per invitació de Roberto Bacci i el *Centro per la sperimentazione e la ricerca teatrale* de Pontedera. Entre el 1987 i el 1993, les activitats del *Workcenter* s'articulaven en dos equips de recerca, el grup de “*upstairs*” i el de “*downstairs*”. Aquests noms es referien, respectivament, al pis superior i inferior de l'espai de treball del *Workcenter*, una antiga vil·la toscana als afores de Pontedera on antigament es produïa vi. El grup de *downstairs* estava liderat per Thomas Richards, col·laborador de Grotowski des del període anterior (*Drama Objectiu*), i enfocava el seu treball en la creació d’“estructures performatives” a partir de cants africans i afrocaribenys i d'antics textos lligats al bressol del Mediterrani. L'exercici anomenat *Motions* i el *training* éren també focus especials d'atenció d'aquest grup. El grup de *upstairs*, guiat per Maud Robart, col·laboradora de Grotowski durant el *Teatre de les Fonts* i el *Drama Objectiu*, es concentrava en accions lligades a les “llavors” del ritual del vudú haitià. Així mateix, el grup treballava al voltant de cants haitians i d'antics textos arrelats en la tradició egípcia i de l'Orient, així com en la reconstrucció dels exercicis *corporals* i *plastiques* del *Teatr Laboratorium*. Durant aquell període, l'equip guiat per Richards desenvolupà una *Acció* en l'àmbit de l'*art com a vehicle* anomenada *Downstairs Action* i, més tard, una altra anomenada senzillament *Acció (Action)*, en la que s'ha continuat treballant ininterrompudament fins el 2006. El 1993, degut a la retallada de fons per al *Workcenter* generada per la crisi italiana, només el grup de *downstairs* de Thomas Richards va poder ser sustentat i continuar les seves investigacions.

L'*art com a vehicle* suposa l'estadi “final” del treball de Grotowski i també la culminació de la seva transmissió a Thomas Richards, que dirigeix actualment, amb el suport de Mario Biagini com a director associat, el *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*²⁹.

Grotowski, en el seu text capital “*De la companyia teatral a l'art com a vehicle*” –que serà el guia principal per a aproximar-nos a l'*art com a vehicle* al llarg del present capítol–, planteja el context de la seva recerca situant-la en la cadena de les *performing arts*. Aquesta es representa com un llarg encadenat format per diverses anelles. En un extrem hi ha el teatre (l'*art com a presentació*), que té una anella visible –l'espectacle– i una altra d'invisible –el assajos. Aquesta última anella és doble: conté els “assajos per a l'espectacle” i els “assajos no exactament per a l'espectacle” (el treball “interior” de l'actor). En l'extrem oposat de la cadena s'hi troba quelcom molt antic, l'*art com a vehicle*; quelcom desconegut en la cultura actual però present, per exemple, en els Misteris de l'antiguitat. (Veure Fig.1)

²⁹ El nom *Workcenter of Jerzy Grotowski* passà a ser *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* per voluntat del propi Grotowski. En els últims anys de la seva vida, la responsabilitat del treball diari ja requeria en Richards, i Grotowski actuava com a conseller supervisor. El canvi de nom té també el caràcter de transmissió i d'herència. El hereus oficials de Grotowski són Richards i Biagini.

Fig. 1

Esquema de l'itinerari de Grotowski en la cadena de las *performing arts*, descrit per ell mateix

Art com a presentació--o--*parateatre*--o--*Teatre de les Fonts*--o--*Drama Objectiu*--o--*Art com a vehicle*

(Teatro)

Conté 3 anelles:

Anella espectacle

Anella "assajos per a l'espectacle"

Anella "assajos no exactament per a l'espectacle"

("Treball interior de l'actor" o "treball sobre sí mateix")

Abans d'entrar pròpiament en l'*art com a vehicle*, vegem la retrospectiva que Grotowski fa dels períodes de la seva trajectòria des de l'*art com a presentació* a l'*art com a vehicle*. El *Teatre de les produccions* o *espectacles* és una fase considerada per Grotowski com a importantíssima en el seu treball: «una aventura extraordinària amb efectes a llarg termini». És el moment en què es produeixen els espectacles que convertiran el *Teatr Laboratorium* en una referència teatral mundial; espectacles com *Akropolis* segons Wyspianski o *El Príncep Constant* segons Calderón/Slowaki. En un cert moment —a finals dels 70— Grotowski abandonà la producció teatral (l'últim espectacle fou *Apocalypsis cum figuris*) per dedicar-se a descobrir la continuació de la cadena de les *performing arts*, les anelles "després" del teatre. Fou llavors quan van néixer el *parateatre*, on es transcendeixen totes les convencions del fet teatral mateix, destruint la distinció entre actors i espectadors i convertint-los en participants d'un "encontre" interhumà, gairebé sagrat, en el *Holiday* (el dia sant):

I d'allà en sorgí el *parateatre*, és a dir, el teatre participatiu (és a dir, amb participació *activa* de persones de l'exterior). A dins, com mig ocult, s'hi trobava el "Día sant" [Holiday, the day that is holy], la *Festa*, humana, gairebé sagrada, lligada al "desarmar-se" —totalment, recíprocament.³⁰ [T. de l'A.]

Després del *parateatre* va aparèixer la següent anella en la cadena de les arts performatives: el *Teatre de les Fonts*, on es tractava de la font "precultural" de diverses tècniques tradicionals (ioga, zen, arts marcial, danses sufis, xamanisme, entre d'altres). Era una recerca d'allò que *precedeix les diferències*. En aquesta aproximació, de caràcter més solitària que l'anterior, es treballava a l'exterior, en el medi natural, buscant una relació entre l'home i l'entorn o *món vivent*.

Per Grotowski, el *parateatre* i el *Teatre de les Fonts*, si bé foren una font que revelà bons resultats i possibilitats abundants, comportava certa limitació, la de quedar-se fixats en el pla "horitzontal", aquell relatiu a les forces vitals —sobretot de caràcter corporal i instintiu —, en lloc d'enlairar-se des d'aquell pla per a passar a un de més "vertical"; d'aquí en va néixer el que en l'*art com a vehicle* s'anomena *verticalitat* i que és la seva pedra angular.

³⁰ Jerzy Grotowski, *From the theatre company to art as vehicle*, dins *At work with Grotowski on physical actions*. Per a les referències a les citacions, utilitzem la paginació de l'edició en castellà. *De la companyia teatral al arte como vehículo*, dins *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*, pp. 181-212 (Cf.bibl.). La gran majoria de les citacions d'aquest capítol provenen d'aquest text i seran indicades amb l'abreviació *FTh.Ar*. En cas contrari se n'indicarà la font.

Aquesta breu visió panoràmica ens servirà per a contextualitzar l'*art com a vehicle* així com per presentar i examinar els diversos aspectes i elements de la investigació de Grotowski i el seu *Workcenter*. El treball del *Workcenter* s'articula a través de dos pols, un dedicat a la formació permanent en el camp de les arts performatives; en l'àmbit dels cants, els textos, el *training* de l'actor –exercicis corporals i plàstics– i les *accions físiques* (similars a Stanislavski). L'altre pol es dirigeix vers l'*art com a vehicle*, similar a les arts teatrals quant als elements tècnics sobre els que es treballa i a la creació d'una *Acció* (una estructura performativa tant precisa i acabada com un espectacle), però que apunta al “procés interior” que els *doers* (actuant) fan a través d'ella i els seus elements, funcionant com a vehicle per a fer un *treball sobre si mateix*³¹. Vegem la definició d'*art com a vehicle* que fa Grotowski:

Es pot dir “art com a vehicle”, però també “objectivitat del ritual” o “arts rituals”. Quan parlo de ritual no em refereixo a un cerimònia ni a una festa; i molt menys a una improvisació amb la participació de gent de l'exterior. No parlo d'una síntesi de diverses formes rituals de diferents llocs del món. Quan em refereixo al ritual, parlo de la seva objectivitat; vol dir que els elements de l'Acció són, pels seus impactes directes, els instruments de treball *sobre el cos, el cor i el cap dels actuant*s. [T. de l'A.] *FTb.Av.* p. 193

I quina és la diferència entre l'*art com a vehicle* o *objectivitat del ritual* i l'espectacle teatral? Segons Grotowski, la diferència es troba, entre d'altres, en la seu del muntatge. En l'*art com a presentació*, és a dir el teatre, la seu del muntatge està en la percepció de l'espectador: el director, o tal com Grotowski l'anomena i s'anomena, *l'espectador de professió*, crea un muntatge, una “història” dirigida a l'espectador. Un dels exemples que ens brinda Grotowski del muntatge “en la percepció de l'espectador” és *El Príncep Constant* de Calderón (en una versió de Slowaki) “interpretat” per Ryszard Cieslak. Res en el seu treball estava lligat al martiri que té lloc en el drama de Calderón/Slowaki, sinó al record d'una gran experiència amorosa de l'adolescència de Cieslak. Aquesta, segons Grotowski, feia referència a aquella classe d'amor que té lloc quan allò carnal, allò sensual, s'uneix amb quelcom que és com una pregària, creant una mena de pont: una *pregària carnal*. Quelcom similar a la relació entre l'Amada i l'Amat, o entre l'ànima i Déu que apareix en el *Càntic dels càntics* o en el *Càntic espiritual* de Sant Joan de la Creu –textos que Cieslak i Grotowski havien llegit com a preparació abans de començar el treball. És com si Cieslak s'alliberés del seu cos, transcendent-lo amb el seu mateix cos, i de tot aspecte dolorós o tenebrós. A partir dels impulsos i les petites accions relacionades amb aquell record excepcional, deixant fluir el text de l'obra, l'actor va construir la seva partitura. Les accions de Cieslak responien a les accions estructurades a partir del seu record, però la lògica del text, l'estructura de l'espectacle i la seva iconografia, creaven el muntatge en la percepció de l'espectador: el martiri del príncep. El que l'espectador captava era el muntatge desitjat, mentre que el que feien els actors era una altra història: cada actor treballava amb les seves pròpies

³¹ *Treball sobre si mateix* és un terme que Grotowski pren de Stanislavski. En una entrevista de R. Schechner i T. Hoffman, Grotowski utilitza anàlogament el terme *recerca sobre si mateix*: “La recerca sobre si mateix és simplement un dret de la nostra professió, més aviat el nostre primer deure. Se'l pot anomenar ètic, però personalment prefereixo tractar-lo com a part de la tècnica, perquè així no es cau en el sentimentalisme o en la hipocresia”.

motivacions personals, però el muntatge creava “des de fora”, en la percepció de l'espectador, la història de *El Príncep Constant* de Calderón/Slowaki. En *l'art com a vehicle*, la seu del muntatge està en *els que fan*, els *doers* (actuants). Això no significa que els *actuants* arribin a un acord verbal sobre el muntatge i el que aquest significa per a ells com a conjunt, sinó del descobriment del muntatge a partir de les accions mateixes, a través del “fer” i per a cadascun dels individus.

Un altre dels exemples utilitzats per Grotowski per a diferenciar *l'art com a* presentació de *l'art com a vehicle* és *l'ascensor*. En el cas del primer, l'espectacle és un gran ascensor i l'actor n'és l'operador. En aquest ascensor s'hi troben els espectadors, que són conduïts i transportats d'un esdeveniment a un altre. El muntatge estarà ben fet si l'ascensor “funciona” per als espectadors. En *l'art com a vehicle* hi hauria un ascensor molt rudimentari, una mena de cistella estirada per una corda. L'*actuant*, amb l'ajut d'aquesta corda, s'alça des d'una energia densa i tosca vers una energia més subtil, descendint llavors amb ella –l'energia subtil– a la densitat del cos, al cos instintual. El resultat és un impacte –de tipus energètic– en els *doers*, però el més important és el contingut; el *passatge d'allò tosc a allò subtil*. Aquest trànsit d'una qualitat d'energia a una altra és el que Grotowski anomenarà *verticalitat*.

Quan parlo de la imatge de l'ascensor primordial, és a dir, de l'art com a vehicle, em refereixo a la verticalitat; podem veure aquesta verticalitat en categories energètiques: energies pesants però orgàniques (lligades a les forces de la vida, als instints, a la sensualitat) i altres energies més subtils. La qüestió de la verticalitat significa passar d'un nivell diguem-ne tosc –en certa manera podríem dir “quotidià” entre cometes– a un nivell més subtil o fins i tot a *l'alta connexió*. Arribant a aquest punt, afegir alguna cosa més no seria just, em limito a indicar el trànsit, la direcció. Allà també existeix un altre passatge: si ens acostem a l'alta connexió –és a dir, en termes energètics, si ens acostem a l'energia molt més subtil– es planteja encara la qüestió del descens, emportant-se amb si mateix en el retorn aquella cosa subtil a la realitat més ordinària, relacionada amb la “densitat” del cos.

No es tracta de renunciar a una part de la nostra natura; tot ha d'estar en el seu lloc natural: el cos, el cor, el cap, quelcom que està “per sota dels nostres peus” i quelcom que està “per damunt del cap”. El tot com en una línia vertical, i aquesta verticalitat ha d'estar tensada entre la organicitat i *the awareness*. *Awareness* vol dir la consciència que no està lligada al llenguatge (a la màquina de pensar), sinó a la Presència. [T. de l'A.] *FTb.Av.* p. 198

Segons Grotowski, la *verticalitat* pot comparar-se amb l'escala de Jacob. Es relata a la Bíblia que Jacob es va quedar adormit amb el cap sobre una pedra i va tenir una visió: va veure una gran escala recolzada sobre la terra i elevada cap al cel per on ascendien i descendien diverses “forces”, àngels segons els termes bíblics. El pas des d'allò tosc vers allò subtil, i el posterior descens a l'esfera de la densitat del cos, pot veure's com aquesta escala. En l'àmbit de *l'art com a vehicle*, per a construir l'escala de Jacob i que aquesta funcioni, cada graó ha d'estar molt ben construït en termes de mestria, amb el mateix rigor artesà requerit per a l'elaboració d'un espectacle teatral: la qualitat dels detalls, de les accions, del ritme i l'ordre dels elements.

Els *antics cants vibratoris* de la tradició, cants específics de natura ritual –en el que respecta al treball del *Workcenter*, principalment d'arrels africanes i afrocaribenyes– són les “eines”³² de l'esmentada verticalitat i el suport per a construir els graons de l'escala axial:

Els cants rituals de la tradició antiga donen el recolzament a la construcció dels graons d'aquesta escala vertical. No es tracta només de captar la melodia de manera precisa, encara que sense això res sigui possible. Es tracta de trobar també un tempo-ritme amb totes les seves fluctuacions *dins* de la melodia i, particularment, quelcom que és un sonoritat justa: qualitats vibratòries fins a tal punt tangibles que en certa manera esdevenen el sentit del cant. En altres paraules, el cant esdevé el sentit mateix a través de les qualitats vibratòries; encara que no es comprenguin les paraules, n'hi ha prou amb la recepció de les qualitats vibratòries del cant. Quan parlo de tal “sentit”, parlo al mateix temps també dels impulsos del cos; això significa que la sonoritat i els impulsos *són* el sentit, directament, netament. Per descobrir les qualitats vibratòries d'un cant ritual d'una tradició antiga, cal descobrir la diferència entre la melodia i les qualitats vibratòries. [T. de l'A.] *FTb.Av.* pp. 199-200

Grotowski, per diferenciar la melodia (la successió de notes) de les *qualitats vibratòries*, utilitza la següent analogia: en la nostra cultura, l'home modern no sent la diferència entre el so d'un piano i el d'un violí, mentre que els dos tipus de ressonància són molt diferents. L'home modern busca només la línia melòdica sense captar les diverses ressonàncies. Tanmateix, quan un s'aproxima al *cant de tradició*, és necessari dominar la melodia de manera precisa per tal de poder desenvolupar el treball amb les *qualitats vibratòries*. La solució dels aspectes “tècnics” és, doncs, el punt de partida per a descobrir el cant. Per a Grotowski, el *cant de tradició*, amb les seves qualitats vibratòries específiques i els impulsos corporals lligats a ell i que el sostenen, és com una persona, com algú a qui cal “descobrir”:

Existeixen cants antics en els que es descobreix fàcilment que són dones, i n'hi ha d'altres que són masculins; hi ha cants en que és fàcil descobrir que són adolescents o fins i tot nens, és un cant-nen; i d'altres que són els vells, un cant-vell. Llavors es pot preguntar: un cant és una dona o un home? És un nen, un adolescent, un vell? El nombre de possibilitats és enorme. Però fer-se aquest tipus de preguntes *no és el mètode*. Si es transforma en mètode esdevindrà *groller i estúpid*. I encara: un cant de la tradició és un ésser vivent; sí, però no tots els cants són un ésser humà, hi ha el cant-animal, hi ha el cant-força. [T. de l'A.] *FTb.Av.* p. 201

Quan es comencen a captar les qualitats vibratòries, això troba la seva arrel en els impulsos i les accions. I aleshores, de cop, aquell cant comença a *cantar-nos*. Aquell cant antic em canta; ja no sé si descobreixo aquell cant o si sóc el cant mateix. Compte! Compte! És el moment que exigeix més vigilància, no esdevenir propietat del cant, si, “*estar dempens*”. [T. de l'A.] *FTb.Av.* p. 201

Cada cant antic té el seu propi *èthos* –el seu “caràcter”– i el seu impacte, provocant resultats diversos. Des del punt de vista de la *verticalitat* –el pas d'allò tosc a allò subtil– és necessària, segons Grotowski, una estructura “lògica”, on cada cant ha de tenir el seu lloc exacte:

³² Grotowski utilitza en el període anterior de la seva trajectòria –Drama Objectiu– els termes *organon* –en grec, o *yantra*– en sànscrit, per a designar instruments o eines molt subtils. Per a Grotowski, aquests *organon*, comparables a un instrument de precisió per a l'observació astronòmica o al bisturí del cirurgià, són instruments que poden provocar un “impacte” energètic en la persona que els utilitza i que poden ser usats com a eines per al *treball sobre sí mateix*. Grotowski cita com a exemple d'això l'edificació de les catedrals a l'Edat mitjana, les quals eren construïdes a través d'una concepció axial, de lleis molt precises quant a la proporció, la llum i la sonoritat, provocant un impacte “objectiu”, un precís procés de transformació en els que accedien al temple.

(...) un cant precís no pot situar-se una mica abans o una mica després de tal altre cant –el seu lloc ha de ser evident. Per altra banda: diria que, després d'un himne de valor altament subtil, si –continuant la línia d'acció– cal descendir (per exemple) vers el nivell d'un altre cant més *instintual*, no s'ha de perdre aquest himne, sinó retenir *dins d'un mateix* com un rastre de la seva qualitat. [T. de l'A.] *FTh.Av.* p. 202

Grotowski compara el *cant de tradició* amb una altra aproximació: el *mantra* en la cultura hindú o budista. El *mantra* és una forma sonora breu molt elaborada que engloba la respiració i la posició del cos i que, a través d'una vibració determinada en un ritme específic, influeix en el tempo-ritme de la ment. El *mantra*, de la mateixa manera que el *cant de tradició*, és un instrument que serveix als que l'utilitzen com si fos un “element de vehicle”. De manera general, la diferència entre el *mantra* i el *cant de tradició* és que aquests últims estan arrelats en l'*organicitat*, en els impulsos i les accions, mentre que el primer té un enfocament menys orgànic, lligat a la immobilització de la postura, a la manipulació conscient de la respiració i, en certa manera, a transcendir el cos per arribar a un estat de consciència determinat. El *cant de tradició* està profundament connectat amb el *cant-cos*, sense dissociar el cant de la corrent d'impulsos vitals, doncs aquest són pròpiament els que “porten” el cant. Respecte a això, Grotowski presenta dues aproximacions diferents al treball amb el cos, sense descartar altres possibilitats d'acostament més complexes o dobles:

Una primera aproximació és posar el cos en estat d'obediència, domant-lo. Es pot fer una comparació amb l'aproximació del ballet o amb certs tipus d'atletisme. El perill d'aquesta aproximació és que el cos es desenvolupi com una qualitat muscular, per tant, no suficientment flexible i “buit” per ésser el canal de les energies. L'altre perill –encara més gran– és que l'home reforça la separació entre el cap que dirigeix i el cos que és com una titella maniobrada. No obstant això, cal subratllar que els perills i els límits d'aquesta aproximació son superables si es treballa amb plena consciència d'aquestes limitacions i si l'instructor és lúcid en aquest àmbit. Un exemple de la superació dels perills d'aquesta aproximació és la manera com es treballa el cos en les arts marcial. [T. de l'A.] *FTh.Av.* p. 203

La segona aproximació al treball corporal presentada per Grotowski, el desafiament, remet a la seva concepció ja present en el període teatral dels exercicis-obstacle, a través dels quals, l'actor repta el seu cos convidant-lo a l'impossible i, a través de la *via negativa*, elimina els bloqueigs del *cos-memòria* o *cos-vida*.

L'altra aproximació és desafiar el cos. Desafiar-lo donant-li tasques, objectius que semblen sobrepassar la capacitat del cos. Es tracta d'invitar el cos a “l'impossible” i de fer-li descobrir que “l'impossible” es pot descompondre en petits trossos, en petits elements i fer-lo possible. En aquesta segona aproximació el cos esdevé obedient sense saber que ha de ser obedient. Esdevé un canal obert a les energies i troba la conjunció entre el rigor dels elements i el flux de la vida (“l'espontaneïtat”). El cos aleshores no es sent com un animal domat o domèstic, sinó com l'animal salvatge i digne. La gasela perseguida per un tigre corre amb una lleugeresa, amb una harmonia de moviments increïble. Si es mira a camera lenta en un documental, aquesta cursa de la gasela i del tigre dona una imatge de la vida plena i paradoxalment joiosa. Les dues aproximacions són completament legítimes. Tanmateix, en la meua vida creativa, he estat sempre més interessat en la *segona* aproximació. [T. de l'A.] *FTh.Av.* pp. 203-204

Enfoquem en la *verticalitat*, anomenada per Thomas Richards *acció interior*, que és l'eix principal de l'*art com a vehicle*. Com hem vist, aquesta *verticalitat* és una transformació

d'energia, el pas des d'allò tosc a allò subtil. L'energia és entesa aquí no com a vitalitat, quantitat d'energia o to (tonicitat) sinó com a qualitat; qualitats d'energia. Els *antics cants vibratoris* són, en l'àmbit de l'*art com a vehicle*, els instruments fonamentals que permeten dur a terme aquest itinerari vers el subtil; “despertar” i “tractar” l'energia o energies en l'organisme de l'*actuant*. Richards ho defineix de la següent manera:

Els cants sobre els que treballem són eines, diguem, medis per ajudar algú a arribar al moment [*into the moment*]. I també, per ajudar algú a estar al costat d'un altre ésser humà, sense cap por, de manera que a l'interior d'un mateix, dins de la pròpia manera d'acceptar l'esguard d'algú altre, un descobreix que no hi ha res per amagar.(...) Com pot el treball amb aquest tipus de cants ajudar algú a arribar al moment? Bé, té a veure amb el so, amb la ressonància. El cant és precís. Té la seva precisa melodia i ritme. Certs cants, els quals són molt antics, poden començar a tocar a la persona que està cantant. Aleshores, diguem que algú en el treball comença a cantar i, al principi, és només la melodia amb el seu ritme. Però després no és només això.³³ [T. de l'A.]

Richards presenta, de la mateixa manera que abans ho apuntava Grotowski, el problema de la competència i el rigor inicials requerits per a abordar el treball “més interior” amb els cants. Primer cal resoldre els problemes de naturalesa més tècnica (ser precís en la melodia, el tempo-ritme i descobrir les *qualitats vibratòries* específiques del cant) per a poder després creuar la porta de les potencialitats i introduir-se en el procés de la *verticalitat*.

El cant pot començar a desvetllar o tocar quelcom dins de l'actuant, la qual cosa està, podríem dir, relacionada amb una mena de nucli intern. L'actuant pot descobrir que, en efecte, hi ha diferents tipus de llocs amagats a dins seu, els quals són com piscines de diverses qualitats d'energia que poden ser desvetllades. La ressonància del cant toca aquests llocs, invitant-los a ser lliures, a obrir-se. Hi ha un lloc relacionat amb la nostra energia sensual, un altre relacionat amb la nostra vitalitat, un altre font relacionada amb la nostra vida emocional, i un altre amb la nostra vida mental. És com si un pogués descobrir tots aquests llocs com a portes obertes, un encarant l'altre. I llavors, és com si un delicat salt d'aigua que ascendeix, com viatjant enrere cap a una font, pot aparèixer. Pots arribar a la sensació de transcendència, d'anar més enllà de la pesantor de la teva natura, tocant una font subtil que sembla estar més amunt del teu marc físic, i quelcom entre tu i el moment pot començar a brillar. I des d'aquesta font subtil, quelcom com una pluja molt subtil, pot arribar-te i penetrar-te. Aquesta experiència –una transparència de percepció– pot ser tant forta, viva i donadora de vida, que et porta joia, i és com “Ah, vull fer això un altre cop, vull viure-ho un cop i un altre.” És quelcom en el que un pot treballar conscientment. (...) Quan un es condueix a si mateix i arriba a una mena de plenitud en el moment, pot sentir, “Existeixo. Estic ajudant a la meua percepció de començar a existir.” I aquest procés pot fluir entre persones també. Aquesta mena de flama, o transparència, o onada –una mena d'ona energètica–, això hi ha dins d'una persona que està cantant, pot ser percebut pel partner, i aleshores ell o ella pot capturar-la, i la ressonància del cant pot ajudar en aquesta mena d'intercanvi d'una persona a l'altra. És complicat de posar-ho en paraules però, si, el nostre treball està relacionat amb aquest tipus de procés.³⁴ [T. de l'A.]

Vegem ara, de nou de la mà de Thomas Richards, una descripció més detallada i específica del procés de l'*acció interior* a través dels *antics cants vibratoris*:

³³ *With and after Grotowski*, conversa de Thomas Richards i Mario Biagini amb Maria Schevtsova. Cambridge Journals, 2009. (Cf. bibl.) cit. p. 338

³⁴ *Ibid.*, n. anterior. cit. pp. 338-340

L'actuant [*doer*] comença a cantar. La melodia és precisa, el ritme és precís. L'actuant deixa que el cant descendeixi dins de l'organisme i la vibració sonora comença a canviar. Les síl·labes i la melodia d'aquests cants comencen a tocar i a activar quelcom que percebo com a seus d'energia en l'organisme. Una seu d'energia em sembla quelcom com un centre d'energia dins de l'organisme. Aquests centres poden activar-se. En la meua percepció, existeix un centre d'energia al voltant del que s'anomena plexe solar, més o menys en l'àrea de l'estómac. Està lligat a la vitalitat, com si allà tingués la seva seu la força vital. En un cert moment és com si comencés a obrir-se i a ser receptiu, a través de la corrent dels impulsos de vida en el cos lligada als cants –la melodia és precisa, el ritme és precís, però és com si una força s'estigués acumulant en el plexe. I després, a través d'aquesta zona, la forta energia que s'està acumulant pot trobar el camí, com entrant en un canal de l'organisme vers una seu que està una mica més amunt, lligada, per mi, a allò que en el meu llenguatge íntim és “cor”. Aquí, això que es troba en la font vital, comença a fluir cap amunt dins d'aquesta altra seu i a transformar-se en una qualitat d'energia més subtil. Quan dic subtil vull dir més lleugera, més lluminosa. El seu flux és diferent, la seva manera de tocar el cos és diferent –en efecte, aquestes fonts d'energia poden ser percebudes com si toquessin el cos. D'aquesta font, que té a veure –diguem– amb el “cor”, quelcom s'obre i permet un passatge cap amunt, i és com si es comencés a tocar un nivell d'energia al voltant del cap, enfront del cap, darrere. No pretenc dir que aquesta sigui una fórmula general que hagi de funcionar per tots. Però en la percepció d'algú tot pot estar connectat, com un riu que flueix des de la vitalitat cap amunt fins aquesta subtilíssima energia que un pot percebre darrere del cap i més amunt, encara més amunt, fins a tocar quelcom que ja no té a veure només amb el quadre físic, sinó que està per damunt del quadre físic. Com si una certa font, quan és tocada, s'activés, i quelcom com una lleugeríssima pluja descendís i rentés cada cèl·lula del cos. Aquest viatge des d'una qualitat d'energia, densa i vital, amunt, amunt, vers una qualitat d'energia molt subtil, i després d'aquest subtil, quelcom redescendeix a la fisicitat de base...És com si aquests cants haguessin estat elaborats o descoberts fa cents o milers d'anys per a despertar un cert tipus d'energia (o d'energies) en l'ésser humà i per a tractar-la.³⁵ [*T. de l'A.*]

La *verticalitat* o *acció interior* apunta, doncs, a una expansió de la consciència (*awareness*) i la percepció –no alteració–, a través d'uns determinats *instruments* (els *antics cants vibratoris*, en aquest cas). Aquest tipus de fenomen, per altra banda, està molt a prop d'altres disciplines o tècniques de caire meditatiu o contemplatiu que tenen com a objectiu, precisament, el descobriment de diversos nivells de percepció i consciència i la seva elongació a través del treball amb diverses eines. En la descripció de Richards poden descobrir-se analogies amb les experiències, tècniques i concepcions de determinades tradicions: per exemple amb algunes branques del *Yoga* (l'ascensió vertical de l'energia –la serp *kundalini* adormida a la base de la columna– a través dels centres –*chakras*) o amb la *pregària continua del cor* del cristianisme oriental i del sufisme (la repetició del nom de Déu en una oració curta, repetida contínuament –vocalment, “noèticament” [mentalment] o en el “cor”– conjuntada amb la respiració i el ritme cardíac). Tanmateix, tot i aquestes analogies, algunes d'elles explorades profundament per Grotowski, el procés de la *verticalitat* i el descobriment dels “centres” o “seus d'energia” associats al treball amb els cants, no s'aproximen, en cap cas, com si es tractés d'una “obra d'enginyeria”: el procés, per la seva complexitat i subtilitat, no pot manipular-se, convertint-lo en un mètode o recepta. La raó per la qual Richards descriu l'*acció interior* amb una terminologia que pot connectar-se fàcilment a d'altres pràctiques “espirituals”, és la impossibilitat de descriure en un llenguatge clar, precís i objectiu, aquest tipus d'experiències. En aquest terreny només és possible moure's a través d'imatges o analogies. Tanmateix, tant Thomas Richards com el mateix Grotowski, adverteixen que l'ús

³⁵ Thomas Richards, *Il punto limite della performance*. cit. p. 19-21 (Cf. bibl.)

de determinada terminologia respon a l'intent d'explicar els fenòmens, però que en el treball no es parla ni de "centres energètics" ni de *verticalitat* sinó que a través, com veïem, d'aproximar-se al treball des del rigor i la competència artesanes de l'ofici, un pot descobrir certes potencialitats que li ofereix el treball en termes de *treball sobre si mateix* i, "fent", acostar-se a *l'aspecte interior del treball*.

A part dels cants, primordials com a vehicle de la *verticalitat*, Grotowski apunta també d'altres elements en la configuració de l'escala vertical:

D'altra banda, els graons d'aquesta escala vertical, que han de ser elaborats amb un sòlid artesanat, no són només els cants de la tradició i la manera com treballem amb ells, sinó també el text quant a paraula vivent, els models de moviment, la lògica de les més petites accions (aquí és essencial fer sempre precedir la forma d'allò que l'ha de precedir, és a dir, mantenir el procés que condueix a la forma). Cadascun d'aquests aspectes exigiria, de veritat, un capítol apart. [T. de l'A.]

D'aquesta última citació se'n pot extreure la presència d'elements de treball fonamentals en l'àmbit de l'*art com a vehicle*: la paraula com a *encantació*, la caminada-dansa de procedència haitiana *yanvalou* i el *mètode de les accions físiques* (similar al de Stanislavski però desenvolupat per Grotowski al nivell dels impulsos). Tots aquests elements també són "vehicles" de la *verticalitat* i una part molt important del cor de l'*art com a vehicle*. Per Mario Biagini, els "vehicles" poden ser diversos i, en aquest cas, els cants, poden veure's com una forma de pregària:

Els cants són eines. Hi poden haver altres eines. També l'actuació [*acting*] pot ser una eina. Tocar el piano pot ser una eina. La pintura o la terrisseria, o ensenyar poden ser eines en el sentit de que tu les fas bé i, al mateix temps, cerques de deixar alguna cosa en tu d'anar amunt, d'ascendir, de tocar una font subtil. No es tracta de saber el teu passat o de descobrir quins són els diferents aspectes de la teva personalitat. Més aviat es tracta de veure què no és accessori. A través del treball amb els cants hi pot haver un tipus de procés entre les persones involucrades i en relació a un viure millor, podríem dir. Aleshores, potser recordem. No que recordem algun moment passat de les nostres vides, sinó que recordem que estem aquí. I si estem aquí potser som aquí per alguna raó, o podem inventar una raó, trobar una raó per ser aquí i fer nostre aquest "aquí", fer d'aquest temps nostre, i no només ser unes víctimes dels nostres naixements. Això pot fer-se amb cants o amb d'altres coses. En algun lloc això s'anomenaria pregària. És una direcció de l'atenció. Necessites saber bé què estàs fent perquè has d'estar completament involucrat en el que fas, i alguna part de la teva atenció va a algun altre lloc. Saps el que estàs fent, amb els teus partners, i part de la teva atenció —com en una mena de pregària— va vers el "no jo". "Tu", aleshores, esdevé més important que "jo".³⁶ [T. de l'A.]

Per tal d'establir el procés de la verticalitat en l'*art com a vehicle* és necessària una estructura precisa i repetible, l'*opus* (obra), l'*Action* (Acció)³⁷: *estructura performativa objectivada en els detalls*. Es tracta d'un muntatge d'accions elaborat en els més minúsculs detalls a partir i al voltant d'*antics cants vibratoris* i de textos del *bressol d'Occident*. Aquesta estructura performativa és comparable a la d'un espectacle d'alt nivell, però no és dirigeix, com ja hem vist, a la creació d'un muntatge en la percepció de l'espectador sinó a l'*acció interior*, a "passatge vertical" dels *actuants*. *Action*, doncs, no és un espectacle en sentit estricte; tampoc

³⁶ *Op. cit.* n.33, cit. p. 356

³⁷ La paraula *Acció*, quan es tracta d'una estructura performativa, d'una obra, s'escriu en majúscules per a diferenciar-la d'una acció corrent, per exemple una *acció física*.

és una improvisació (la seva estructura és extremadament precisa) ni una coreografia (no està estructurada en moviments sinó en accions reaccions, intencions, “punts de contacte”). La construcció de l'*Acció* es determina des del punt de vista de la *verticalitat* –l'itinerari vertical de l'acció interior– i comporta un treball sistemàtic de llarga duració que engloba els cants, els models arcaics de moviment, la partitura d'accions i la paraula antiga i anònima. Es podria entendre la *Acció* com una estructura performativa doble: conté, per una banda, una precisa “litúrgia vertical”, una *acció interior* –lligada a l'itinerari de la *verticalitat*–, i una “litúrgia horitzontal” –el recorregut de “fers” (doings) o acció, diguem-ne, exterior, quant a la seva estructura externa (encara que no estigui destinada a una mirada externa). Es com si confluïssin dos itineraris –ambdós elaborats a través de “partitures” precises– en una mateixa estructura. Així mateix, es tracta d'un “acte performativo-ritual” de caràcter “objectiu”, en el sentit de que no està lligat a unes creences determinades d'una tradició concreta sinó a la objectivitat en sí de “l'acte”.

Els elements que constitueixen l'*Acció*, siguin els cants o els motius textuais, provenen d'una font comuna que Grotowski concep com el *bressol d'Occident*:

En la construcció de l'*Acció*, la major part dels elements-font pertanyen (d'una manera o altra) a la tradició occidental. Estan lligats a allò que anomeno “el bressol”, vol dir: el bressol de l'Occident. Parlant per aproximació, sense pretensions de precisió científica, el bressol de l'Occident comprenia l'Egipte arcaic, la terra d'Israel, Grècia i l'antiga Síria. Existeixen, per exemple, elements textuais dels que no s'ha pogut determinar la procedència, només que n'existeix una transmissió passada per Egipte, i que n'hi ha una versió en grec. Els cants iniciàtics que utilitzem (siguin aquells de l'Àfrica negra com aquells caribenys) estan arrelats en la tradició africana; els tractem en el nostre treball com una referència a quelcom vivent en l'antic Egipte (o en les seves arrels), els tractem com si pertanyessin al nostre bressol. [*T. de l'A.*] *FTh.Ar.* p. 205

Action, si bé és un esdeveniment performatiu peculiar que no depèn d'una mirada externa per al seu acompliment, accepta i fins i tot abraça la presència de *testimonis*. Pot englobar aquesta presència i fins i tot provocar el fenomen de la *inducció*³⁸, gairebé com un “contagi” en els observadors, encara que no depengui d'ella per a complir els objectius vinculats al procés de la *verticalitat*. El mecanisme de l'*Acció* funciona autònomament a través dels *actants*, hi hagi *testimonis* o no:

Aquest treball no està dirigit als espectadors, però –al mateix temps– la presència de testimonis pot ésser necessària, d'una banda, perquè la qualitat del treball sigui comprovada, i de l'altra, perquè no sigui un assumpte purament privat, inútil pels altres. Quins han estat els nostres testimonis? Primerament especialistes i artistes invitats individualment. Però seguidament hem invitat companyies del “jove teatre” i del teatre de recerca. No eren espectadors (perquè l'estructura performativa –*Acció*– no està creada apuntant-los com a objectiu), però en certa manera, eren *com* espectadors. [*T. de l'A.*] *FTh.Ar.* p. 206

³⁸ Grotowski y Richards utilitzen el terme *inducció* per a referir-se al contagi, a “l'impacte” que el procés de l'*Acció* pot provocar en els *testimonis*. Segons Grotowski, si s'acosta un cable en el que no hi ha electricitat a un altre que sí que en té, aquesta passarà del segon al primer, potser en menor intensitat, però hi haurà circulació d'electricitat. La *inducció*, si bé pot donar-se en les “presentacions” de l'*Acció*, no és un objectiu perseguit en l'*art com a vehicle*.

L'*art com a vehicle*, amb els seus *opus* com *Action*, pot percebre's de manera polièdrica. Podem trobar diverses analogies o imatges en camps diversos per tal d'aproximar-lo i entendre'n la seva poètica peculiar. Per exemple, per una banda, podem abordar l'*art com a vehicle* i les seves *Accions* com a una forma d'art "icònica" i no "representativa", d'igual forma que en l'hagiografia –l'art "d'escriure" icones en l'església cristiana oriental, per exemple grega o russa–, no és representa, sinó que es canalitza la presència d'allò diví, d'allò sagrat o *alteritat vertical* – utilitzant el terme de R. Otto. Les icones no són una representació de la divinitat sinó la seva presència mateixa. En l'*art com a vehicle*, el *doer*, com a *pontífex*– faedor de ponts– és qui canalitza –"fent" i no "representant" o "interpretant" un paper– la presència d'aquell "qualcom" (anomenem-lo *subtil*), servint de pont entre el *subtil* i el testimoni. D'alguna manera, l'*actuant* funciona com a icona. Vist des d'una altra angle, en l'art de l'hagiografia, per ser anterior al Renaixement, no hi ha perspectiva, no hi ha profunditat, sinó perspectiva invertida. No és l'home qui, a través de la profunditat de la composició pictòrica, entra en la icona; és la presència que és emanada, sorgint de la icona, qui troba a qui el mira. *Action*, en certa manera, pot operar de la mateixa manera respecte al *testimoni*, a través del ja mencionat fenomen de la *inducció*. Així doncs, les *Accions* en el domini de l'*art com a vehicle* també poden ser enteses com a icones.

Per una altra banda, vist des d'un altre aspecte, l'*art com a vehicle* es pot entendre com una forma de *yoga*, no en el sentit del *hatha yoga* sinó en el sentit de l'arrel de la paraula *yoga*, que és jou:

Thomas: Grotowski tenia un coneixement pràctic sobre processos subtils especials que un ésser humà pot viure; una mena de dilatació de la percepció que un pot experimentar. Sé que ell estava interessat, i va entrar en contacte amb, moltes tradicions –a l'Est, a Àfrica, a Sudamèrica, a Europa. Quan ell utilitzava la paraula "yoga" en relació al nostre treball, no parlava sobre un cicle d'estiraments del cos, o del Hatha Yoga. Es referia a l'arrel de la paraula, que és "yoke" (jou), l'eina que es posa a l'ase per a canalitzar la seva força i així llaurar el camp. [...] Quan aquest "yoking" té lloc, passa qualcom molt divertit, immediatament. És alguna cosa com quan ets un nen i veus un objecte –(agafa un bolígraf). I sí, és un bolígraf, però potser és també per volar; cada cosa és nova, desconeguda. El nen descobreix realment l'objecte com si fos per primera vegada. El nen mira l'objecte, juga amb ell, i hi ha una mena de flux potent entre ell i l'objecte, una joia enorme apareix. I la joia és tant forta que fa brillar el moment, i és com si, per al nen, aquell moment és tot el que existeix. És qualcom així.³⁹ [T. de l'A.]

El *yoking* al que fa referència Richards, pot veure's com una certa forma de "descondicionament", un tornar a "l'estat del nen" i, al mateix temps, un condicionament per a dilatar, expandir, la percepció. Mario Biagini, al respecte del *yoking*, apunta:

Mario: No sé si podem dir que aquest aspecte, "yoga", "yoke", ajuda el treball. És més aviat que cada cosa en el treball serveix a aquest aspecte. Moltes vegades, ens sentim completament dispersos, oi? És un estat comú. Però hi ha moments quan alguna cosa està tranquil·la i hi ha un contacte: estàs en contacte amb tu, la gent al teu voltant, el món, i qualcom és clar, evident. Hi ha alguna cosa a dins com un repòs. Al mateix temps, estàs

³⁹ *Op. cit.* n.33, cit. p. 344

fent: estàs actiu, estàs pensant. I el teu pensament, de cop, és clar. Està sentint, i aquestes sensacions tenen colors, tonalitats.⁴⁰ [T. de l'A.]

Segons Grotowski, en l'*art com a vehicle* hi ha d'haver una certa relació “viva” amb el teatre, ja que ambdós, l'*art com a presentació* i l'*art com a vehicle*, són els extrems de la mateixa cadena de les arts performatives; pertanyen a la mateixa família. Cal que existeixi una interacció entre els dos extrems, com un passatge, un flux d'intercanvi; el de la competència artesana, dels descobriments tècnics. L'*art com a vehicle* no hauria d'estar fora del món i ser un assumpte merament privat sinó que ha de “servir”. Grotowski, respecte a això, utilitzava una imatge de l'*I Ching*, el llibre de les mutacions: si en el pou hi ha aigua pura però ningú la beu, es tornarà dolenta. Quant a la interacció entre els dos pols de la mateixa cadena, Grotowski es formula una pregunta important: es possible treballar, en la mateixa estructura performativa, sobre l'*art com a presentació* (per a fer un espectacle públic) i sobre l'*art com a vehicle*?:

Aquesta és la pregunta que em faig. Teòricament veig que ha de ser possible; en la meua pràctica he fet aquestes dues coses en diferents períodes de la meua vida: l'art com a representació i l'art com a vehicle. Son possibles les dues en la mateixa estructura performativa? Si es treballa sobre l'art com a vehicle, però es vol utilitzar això com una cosa d'espectacular, l'accent pot desplaçar-se fàcilment i, per tant, a part d'altres dificultats, el sentit de tot això corre el risc d'esdevenir equivocat. Així, es podria dir que és una qüestió ben difícil de resoldre. Però si de veritat tingués fe en el fet de que, malgrat tot, es pot resoldre, segurament estaria temptat de fer-ho, ho admeto. [T. de l'A.] *FTb.Av.* p. 208

Amb la concepció d'una forma d'art rememorada de l'oblit, l'*art com a vehicle*, Grotowski arriba a l'últim graó de la seva trajectòria, la seva “obra final”. Grotowski va morir el gener de 1999. Va transmetre, en el sentit tradicional i literal de la paraula, tot el seu coneixement a Thomas Richards, el seu col·laborador essencial i hereu oficial, conjuntament amb el director associat del *Workcenter* Mario Biagini, del seu llegat. Aquesta transmissió va ser fruit de la decisió conscient de “passar” a Richards l'aspecte interior del treball (*the inner aspect of the work*). La part inicial de l'aprenentatge de Richards es testimonia en el seu primer llibre.⁴¹

En els anys posteriors a la desaparició de Grotowski, el treball sobre l'*art com a vehicle* ha continuat desenvolupant-se sistemàticament en el *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* i, gradualment, fent-se més “visible” i obrint-se a l'exterior. El 2003 va posar-se en marxa un gran projecte triennal sostingut per *Cultura 2000* de la Unió Europea sota el nom de *Tracing Roads Across* (2003-2006)⁴², el qual va tenir lloc en diversos països col·laboradors: Itàlia, Polònia, Grècia, Turquia, Àustria, Tunísia, Rússia, Bulgària, Xipre, França i

⁴⁰ *Ibid.* n. anterior. Les explicacions de Biagini fan una clara referència al *moviment que és repòs*, expressió inclosa en una de les dites de l'*Evangelí de Tomàs* de la biblioteca de Nagh Hammadi i utilitzada constantment per Grotowski.

⁴¹ Thomas Richards, *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas* (Cf. bibl.)

⁴² Informació més detallada de *Tracing roads across* pot trobar-se en el *brochure* del projecte així com en la obra en tres volums *Opere e sentieri: Il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* i en el llibre d'Antonio Attisani *Un teatro apocrifo* (Cf. bibl.)

Anglaterra. Les activitats realitzades van incloure, a part del propi treball quotidià i de recerca regular de l'equip del *Workcenter*, dos *simposium*, conferències, *workshops*, presentacions dels *opus*, projeccions de material documental audiovisual i “intercanvis de treball” (*exchanges-in-work*). Durant aquest període, a més del treball continu i sistemàtic sobre l'*opus* principal del *Workcenter*, *Action*, es va desenvolupar –en forma de “treball en procés”– una nova obra en el domini de l'*art com a vehicle*, anomenada inicialment *The Twin: an Action in Creation* i, més tard simplement *An Action in Creation*. De la mateixa manera, en el marc del projecte *The Bridge: Developing Theater Arts* –que tracta de tendir un pont des de l'*art com a vehicle* a les *arts teatrals*–, va desenvolupar-se, a partir de l'espectacle *One breath left* de la companyia de Singapur *Theatre Ox* resident en el *Workcenter*, una estructura performativo-teatral anomenada en la seva versió final *Dies Irae: The preposterous theatrum Interioris show*, dirigida per Thomas Richards y Mario Biagini. El projecte *Tracing Roads Across* culminà amb el simposi internacional *Living Traces – Performing as a Shared Reality* a Pontedera, l'abril del 2006.

Després de *Tracing Roads Across* s'obrí una nova etapa amb el projecte triennial *Horizons* (2007-2009), en col·laboració amb el *Centre for study of Jerzy Grotowski's Work and for cultural and theatrical research* de Wroclaw, on l'equip del *Workcenter* residí a raó de tres meses a l'any, desenvolupant diverses activitats i presentant *The Letter*, *opus* basat en l'anterior *Action in Creation*. En l'actualitat (2010) i des del 2007, el treball del *Workcenter* es desenvolupa en dos fronts; un de caràcter més teatral, dirigit per Mario Biagini, fruit de l'experiència adquirida en el projecte *The Bridge* i l'espectacle *Dies Irae*, i l'altre dedicat a la investigació en l'àmbit de l'*art com a vehicle* i dirigit per Thomas Richards. El grup de l'*Open Program* guiat per Biagini es dedica a desenvolupar esdeveniments de tipus performatiu basats en la poesia de Ginsberg i en cants del sud de l'Amèrica del Nord: *I'm America, Electric Party, A Poetry Concert*. El *Focused Research Team on Art as vehicle* de Thomas Richards treballa sobre cants de la tradició africana i afrocaribenya i textos antics de diverses tradicions occidentals i orientals. En aquest context, Richards i els altres membres del grup han desenvolupat l'esdeveniment performatiu anomenat *The Living Room*. El *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* ofereix, en l'actualitat, un gran nombre de *workshops*, conferències i presentacions de treball en diversos països del món.

ANNEX I: Breviari de la trajectòria de Grotowski

A través del següent breviari, oferim una visió panoràmica, en forma d'esquema de lectura, de la trajectòria de Jerzy Grotowski al llarg dels seus diversos períodes: *Teatre de les produccions*, *parateatre*, *Teatre de les Fonts*, *Drama Objectiu*, *art com a vehicle*. En ell s'inclouen el nom i dates de cada etapa, una breu descripció d'aquesta, així com diversos apartats que tracten sobre els seus diferents aspectes: una referència als termes i conceptes fonamentals, les activitats, el factor predominant, l'àmbit, la concepció d'home, les relacions, el vector regent, els espais, els materials de treball i els textos-clau de cada període.

Per a abordar de manera més entenedora el breviari, oferim a continuació un index-clau de lectura dels diversos apartats:

– *Nom del període y descripció*

– *Terminologia i conceptes fonamentals*

– *Activitats:*

El tipus d'activitats realitzades en cada període, siguin aquestes els espectacles o "estructures performatives"/*opus*, o bé el treball desenvolupat en cada moment.

– *Factor predominant:*

La totalitat de la trajectòria de Grotowski pot llegir-se en termes de *conjunctio oppositorum* (conjunció dels oposats); la dialèctica "estructura-espontaneïtat", "disciplina-llibertat", "tècnica-organicitat" o "forma-flux de la vida". En cadascun dels períodes, un dels factors pesa més que l'altre, encara que el factor menys predominant mai deixa d'existir completament. Per exemple, l'etapa del *Teatre de les produccions*, aquella del *teatre pobre*, està marcada per un fort accent en la tècnica, l'estructura, la disciplina, mentre que el següent període, el *parateatre*, es situa en l'extrem oposat, on predomina clarament una dinàmica d'espontaneïtat. El "factor predominant" designa, doncs, quin dels dos pols de la dialèctica es fa més present en cada període grotowskià.⁴³

– *Àmbit:*

L'àmbit en el qual es desenvolupa el treball, sigui aquest el del teatre i les arts performatives o el vital-humà (el domini de la vida). Per exemple, mentre que el període del *Teatre de les produccions* té lloc en l'àmbit del teatre en sentit estricte, el *parateatre* es desplaça al domini vital, a un treball en la vida.

– *Concepció d'home:*

En cada etapa de la trajectòria grotowskiana, apareix una certa concepció de l'ésser humà, depenent de l'àmbit en el que el treball es desenvolupa. Per exemple, durant el *Teatre de les*

⁴³ Per a un aprofundiment sobre la trajectòria de Grotowski llegida a través de la *conjunctio oppositorum*, consulteu l'assaig "Grotowski, del Teatre a L'art com a vehicle" (Cf.bibl.).

produccions l'ideal humà de grotowski s'encarna en la figura de *l'actor sant*, mentre que en el *parateatre* tenim a *l'home total* i en *l'art com a vehicle* al *Performer*.

– *Relacions:*

Es refereix al tipus de relacions que apareixen en cada període, com per exemple actor-espectador, actor-director, actor-home en el *Teatre de les produccions* i home-home en el *parateatre*.

– *Vector regent:*

El “vector regent” es refereix a la concepció de “horitzontalitat” o de “verticalitat” que regeix un determinat període grotowskià.

L'horitzontalitat es vincula a les forces de la vida, al món vivent, a la densitat/carnalitat del cos, a allò instintiu i a les relacions “horitzontals”, on els binomis relacionals predominants són ésser humà-ésser humà i ésser humà-entorn/món vivent. Es podria dir que no es mira cap amunt, verticalment, vers “allò altre” –allò que Grotowski anomena “subtil”–, sinó horitzontalment, al voltant.

La verticalitat, per altra banda, es refereix a la relació de l'ésser humà amb allò que està “per damunt del cap”, allò subtil, allò que està com “més enllà del quadre físic”. En la verticalitat, el binomi és ésser humà-alteritat vertical.

– *Espais:*

El tipus d'espais (siguin teatres, esglésies o llocs a l'aire lliure) i la seva concepció en cadascun dels períodes (si es “projecta/elabora” o no l'espai per a les diverses activitats, espectacles o “estructures performatives”).

– *Materials de treball*

El tipus d'elements de treball usats en cada etapa, siguin textos, cants, exercicis o activitats d'una altra naturalesa.

– *Textos-clau*

Els textos fundacionals o essencials que defineixen la substància de cada període en la trajectòria de Grotowski.

Engloba el treball de Grotowski com a director teatral amb els espectacles del *Teatre Laboratori* com *Akropolis*, *El Príncep constant* i *Apocalipsis cum figuris*, entre d'altres. En aquest període, l'atenció està fixada en l'eliminació de tot allò no-essencial en el teatre, deixant només a l'actor davant de l'espectador. El focus del *Teatre de les produccions* es l'art de l'actor i la concepció del *teatre pobre*. L'actor sant utilitzant la *via negativa* aconsegueix l'*acte total*, l'ofrena, la revelació humana davant de l'espectador.

Terminologia i conceptes fonamentals: Terminologia de la teologia mística cristiana.

Teatre pobre, laboratori, actor sant, acte total, via negativa, conjunctio oppositorum, tècnica de l'actor, cos memòria/cos-vida.

Activitats: Espectacles (estructures/muntatge d'accions repetibles).

Espectacles (*Akropolis* segons Wyspianski, *El príncep constant* segons Calderón-Slowacki, *Apocalipsis cum figuris*, entre d'altres). Desenvolupament del *training* (*corporals, plastiques, resonadors fisiològics*) i d'una "metodologia de l'actor".

Factor predominant: Tècnica. Rigor i disciplina.

Àmbit: Teatre, en el domini de la sacralitat secular (*secular sacrum*). Intent de redescobriment del ritual en el teatre.

Concepció d'home: *Actor sant*. Actor com a generador de signes i com a ésser humà que es revela i s'ofereix enfront de l'espectador. després

Relacions: Actor-director
Actor-espectador
Actor-home

Vector regent: Horitzontalitat (excepte, amb matisos, a *El Príncep Constant*, on s'aconsegueix una subtil conjunció entre horitzontalitat i verticalitat, com –en paraules de Grotowski– una *pregària carnal*.)

Espais: Teatre, arquitectura escènica projectada per a crear una relació específica actor-espectador. [*Teatre de les 13 Files*, *Teatre Laboratori* i d'altres. En el cas d'*Apocalipsis cum figuris*, s'utilitzaren altres tipus d'espais com esglésies, sales d'antics palaus etc.]

Horitzontalitat (excepte, amb matisos, en *El príncep constant*).

Materials de treball: Textos "clàssics" (Wyspianski, Slowacki, Maiakowski, Byron, Calderón, Marlowe, Shakespeare, Dostoievski, Elliot, Kalidasa), textos religiosos (La Bíblia, San Joan de la Creu) i cants gregorians

Textos-clau de Grotowski: Els inclosos en el llibre *Vers un teatre pobre*⁴⁴ (particularment els textos *Vers un teatre pobre* i *El Discurs de Skara*), a més d'altres textos importants sobre el període i les seves activitats: *Exercicis*⁴⁵, *La veu*⁴⁶, i *Discurs de comiat als alumnes*⁴⁷, entre d'altres.

⁴⁴ Jerzy Grotowski, *Hacia un teatro pobre*. Edició en castellà de Siglo XXI editores (Cf.bibl.)

⁴⁵ Jerzy Grotowski, *Los ejercicios*. En castellà en el número especial d'homenatge a Grotowski a la revista *Máscara* (Cf.bibl.)

⁴⁶ Jerzy Grotowski, *La voce*. En italià, inclòs en el volum *Il Teatr Laboratorio di Jerzy Grotowski 1959-1969* (Cf.bibl.)

⁴⁷ Jerzy Grotowski, *Farewell Speech to the Pupils*. En anglès a *The Drama Review. Re-Reading Grotowski* (Cf.bibl.)

Grotowski abandona la producció d'espectacles llançant-se al descobriment d'allò que està "més enllà" del teatre, explorant un "teatre participatiu" en el que l'accent es trasllada de l'escenari a la vida. En el *parateatre* s'elimina la distinció entre actors i espectadors, posant el focus en "l'encontre" interhumà i el "desarmament" recíproc i total en el *Holiday* [el dia sant]. El *Teatre participatiu* prengué la forma d'esdeveniments i varies activitats com *Projecte Muntanya*, *La Vigília*, *Projecte Especial*, *L'arbre de la gent*, entre d'altres.

Terminologia i conceptes fonamentals: Terminologia de caràcter religiós o filosòfic, principalment cristiana però amb influència de les religions orientals.

Holiday [el dia sant], *home total* [złowiek zupełny], *encontre*, *desarmament*, *germà*, *sinceritat*, *desvelar-se/descobrir-se*.

Activitats: Accions "improvisades" de tipus participatiu, treball corporal i vocal, metodologia teatral com a punt de partida cap a l'encontre i el desarmament, experiències al bosc o en d'altres espais com castells en ruïnes etc.

Diversos projectes: *La Vigília*, *Projecte Muntanya*, *Projecte Terra*, *Projecte Especial*, *L'arbre de la gent*, entre d'altres.

Factor predominant: Espontaneïtat. L'accent està posat en el procés personal i en les experiències vivencials.

Àmbit: Humà, ja no teatral. Aquest àmbit humà, de la mateixa manera que en el període del *teatre pobre*, és el d'una sacralitat secular (*secular sacrum*).

Concepció d'home: *Home* (złowiek), *Home total* (złowiek zupełny).

Relacions: Home-home (en termes pràctics del treball guia-participant)

Vector regent: Horitzontalitat (relació interhumana i home-*món vivent*).

Espais: Llocs no-teatral per a l'encontre interhumà, entorn natural (relació home-*món vivent*). Principalment a Brzezinka i també espais del *Teatre Laboratori*. En les "gires" dels projectes parateatral, espais de diversa naturalesa.

Materials de treball: Exercicis de tipus teatral, cançons i textos com a punts de partida vers accions espontànies i participatives de diversa naturalesa.

Textos-clau de Grotowski: *Holiday* [el dia sant]⁴⁸

⁴⁸ Jerzy Grotowski, *Holiday* [the day that is holy]. En anglès a *The Grotowski Sourcebook* i en italià a *Holiday e Teatro delle Fonti* (Cf.bibl.)

Projecte multicultural desenvolupat a llocs com Polònia, Haití, Índia, Àfrica i Mèxic. El *Teatre de les Fonts* estava enfocat en la identificació d'elements preculturals (“allò que precedeix les diferències”) en diverses pràctiques o tècniques tradicionals de varies cultures (com el ioga, el vudú haitià, les danses sufis, el zen, etc.) i en l'exploració de l'impacte d'aquests en els participants externs a l'entorn cultural original d'aquests elements. Tècniques de les fonts en l'àmbit humà, antropològic.

Terminologia i conceptes fonamentals: Terminologia de caràcter antropològic i fonts textuais occidentals i orientals antigues.

”Allò que precedeix les diferències”, l’home que precedeix les diferències, allò “fontanal” (relatiu a les fonts), tècniques de les fonts, descondicionament/desdomament, tècniques del cos, “moviment que és repòs”, consciència transparent, “estar dempeus en el principi”, l’acció literal, la circulació de l’atenció, la corrent entrevista quan s’és en moviment, l’art del principiant, el cos vivent en el món vivent.

Activitats: Diverses accions “simples” a l'entorn natural (i també en espais interiors), relacionades amb les fonts de tècniques tradicionals.

Treball a Brzezinka i expedicions a Haití, Mèxic (reserva huichol), Nigèria (Ifè, Oshogbo), Índia (Bengala) entre d'altres. *Motions, Sculpting and Diving, Fire Action.*

Factor predominant: Tècniques humanes prediferencials+desdomament. “Espontaneïtat tecnificada”. Intent de resolució de la *conjunctio oppositorum*.

Àmbit: Humà. El *món vivent*.

Concepció d'home: *Home que precedeix les diferències.*

Relacions: Home-entorn/*mon vivent*.

Home-soledat “amb”, “cap” o “al costat de” l'altre.

Home- *tècniques de les fonts* / “Vies de coneixement” de l'ésser humà/

Vector regent: Horitzontalitat (relació interhumana, home-*món vivent*).

Espais: Llocs no teatrals i entorn natural. Recerca de *charged spots* (llocs carregats). Brzezinka i expedicions a Haití, Mèxic (reserva huichol), Nigèria (Ifè, Oshogbo), Índia (Bengala) entre d'altres.

Materials de treball: Tècniques humanes tradicionals (ioga, vudú haitià, arts marcial, zen, xamanisme, danses sufis etc.), estructures simples de treball corporal, vies de moviment en adaptació amb l'entorn, meditació en acció, textos com a *encantació* (fase primària) etc.

Textos-clau de Grotowski: *Teatre de les Fonts*⁴⁹, *Errant vers un Teatre de les Fonts*⁵⁰, *L'acció és literal*⁵¹

⁴⁹ Jerzy Grotowski, *Teatro delle Fonti*. En italià a *Holiday e Teatro delle Fonti* (Cf. bibl.)

⁵⁰ Jerzy Grotowski, *Wandering towards a Theatre of Sources*. En anglès, en forma d'extractes, a *The Theater of Grotowski* de Jennifer Kumiega (Cf. bibl.)

⁵¹ Jerzy Grotowski, *Action is literal*. En anglès, en forma d'extractes, a *The Theater of Grotowski* de Jennifer Kumiega (Cf. bibl.)

Període transicional desenvolupat a la Universitat d'Irving (Califòrnia) després de l'exili de Grotowski als Estats Units. El *Drama Objectiu* prolonga la investigació en el *Teatre de les Fonts* sobre l'impacte psicofisiològic/energètic d'elements lligats a les tradicions rituals de varies cultures (cants de tradició, formes arcaïques de moviment, etc.). Tria i aproximació a aquests elements com a instruments performatius. S'aborden els elements tradicionals-rituals des de les arts performatives, es podria dir, des d'una artesanía ritual. Aquesta fase de treball, caracteritzada per un èmfasi en l'artesania, la disciplina i la precisió anàleg a aquell del període del *Teatre Laboratori*, es la base de les posteriors *arts rituals* o *art com a vehicle*.

Terminologia i conceptes fonamentals: Terminologia antropològica i fonts lligades a la gnosi.

Drama Objectiu, *organon/yantra*, *posició primària* (primal position), *yanvalou*, *cos antic/cervell rèptil*, *cants de tradició*, *estructures performatives*, *Mystery Plays*.

Activitats:

Recerca, tria i objectivació d'elements: *Cants de tradició*, *yanvalou*, *Motions*, *Watching*, *Mystery Plays/etnodrama*. Durant el *Drama Objectiu* van desenvolupar-se diferents *Renderings* (esbossos d'estructura performativa) a partir de diversos materials tradicionals: cants i danses shaker, alguns elements fonamentals del ritual vudú haitià (cants, *yanvalou* i d'altres), i antics textos com *El llibre dels morts egípcis*. Construcció/muntatge d'una estructura performativa a partir d'antics cants, línies d'accions i textos de l'*Evangelí de Tomàs*, anomenada *Main Action*.

Factor predominant: Artesania performativa vinculada a elements rituals. *Art com a via de coneixement*.

Àmbit: Humà (vies de coneixement de l'ésser humà) i performatiu a la vegada ("ofici" amb tot el seu rigor, atac al diletantisme i al "fals" ritual). Van configurant-se les *arts rituals*. Gestació de la resolució de la *conjunctio oppositorum*.

Concepció d'home: performer

Relacions: performer-tradició

performer-*organon* (instruments de caràcter ritual-tradicional-performatiu)

performer-ofici (*arts rituals*)

Vector regent: Horitzontalitat i primeres passes cap a la verticalitat.

Espais: Lloc especialment projectat i construït seguint les indicacions de Grotowski: la *Yurta*. Es tracta d'una construcció octogonal elaborada de manera artesana en fusta que s'adapta a la concepció grotowskiana d'*organon* o *yantra*: (instrument). La *Yurta* es troba al

costat d'una altra construcció usada per Grotowski; la *Red Barn* (el graner vermell). Ambdós espais de treball es troben a la perifèria del campus de la Universitat d'Irving, a Califòrnia, al costat d'un vast entorn considerat com a reserva natural.

Materials de treball: Elements i tècniques tradicionals connectades amb el ritual: *cants de tradició, yamvalou*, cants i danses *shaker*, antics textos (*Llibre dels morts* egipci, *Evangelí de Tomàs*, *Himne de la perla* etc.).

Textos-clau de Grotowski: *Tu ets fill d'algu*⁵²

⁵² Jerzy Grotowski, *Tu eres hijo de alguien*. En castellà, en el número especial d'homenatge a Grotowski a la revista Màscara. En anglès a *The Grotowski Sourcebook* (Cf. bibl.)

Període desenvolupat al *Workcenter of Jerzy Grotowski* (des del 1996 *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*) de Pontedera (Itàlia). El focus d'aquesta fase és el desenvolupament, segons Grotowski, de «accions lligades a antics cants que servien tradicionalment per a propòsits rituals, i per això poden tenir un impacte – per dir-ho així– en el cap, el cor y el cos dels actuant (doers), cants que poden permetre el pas des d'una energia a una altra molt més subtil».

Terminologia i conceptes fonamentals:

Art com a vehicle/ Arts Rituals, verticalitat/ objectivitat del ritual, antics cants vibratoris, doer (actuant), Performer.

Activitats:

Antics cants vibratoris, yanvalou, Motions, training físic, acting propositions, accions físiques. Elaboració de dues estructures en el domini de l'*art com a vehicle*: Downstairs Action i posteriorment *Action*.

Factor predominant: Art, estructura, rigor, precisió + procés (*treball sobre si mateix, verticalitat/ acció interior*).

Àmbit: arts performatives i *art com a vehicle*, és a dir, àmbit humà + àmbit artístic.

Concepció d'home: *Doer* (actuant) i *Performer* (com a potencialitat).

Relacions: *Actuant (doer)-Treball sobre si mateix*

Actuant-tradició

Actuant-ritual

Actuant-verticalitat/ acció interior

Actuant-Testimoni.

Vector regent: *Verticalitat.*

Espais: Seu del *Workcenter* a Pontedera (antiga vil·la toscana on s'elaborava vi) i espais escollits especialment per les seves qualitats acústiques i arquitectòniques.

Textos-clau de Grotowski: *De la companyia teatral a l'art com a vehicle*⁵³, *El Performer*⁵⁴

⁵³ Jerzy Grotowski, *De la compañía teatral al arte como vehículo*. Versió en castellà a *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas de Thomas Richards* (Cf bibl.)

⁵⁴ Jerzy Grotowski, *El Performer*. En castellà en el número especial d'homenatge a Grotowski de la revista *Máscara*. Versió en anglès a *The Grotowski Sourcebook* (Cf. bibl.)

ACTION, EL RITUAL DE PAS GROTOWSKIÀ

Introducció a *Action* i a l'*art com a vehicle*

Action és un *opus*⁵⁵ creat i desenvolupat per Thomas Richards al *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* des de l'any 1993 i que s'emmarca dins de l'*art com a vehicle*. L'estructura d'*Action*, que desenvolupa i reelabora alguns dels materials de l'*opus* anterior *Downstairs Action* –tot i que es tracta d'obres substancialment diferents–, va ser ultimada i fixada vers l'any 1995 i s'hi ha continuat treballant de manera sistemàtica fins el 2006. Es tracta d'una estructura d'accions precisa, repetible i elaborada en els detalls construïda a partir i al voltant d'*antics cants vibratoris* de tradició africana i afrocaribenya i d'antics textos del bressol d'Occident (concretament, en aquest cas, alguns *logion* [dites] de l'*Evangeli de Tomàs*). L'*opus Action* és comparable, en termes estructurals, a un espectacle, però que a diferència d'aquest, com mencionabem anteriorment, no s'enfoca en crear un muntatge en la percepció de l'espectador sinó en els *doers*. El seu objectiu apunta vers el *treball sobre sí mateix* que fan els *actuants* (faedors) utilitzants com a vehicle els diversos instruments lligats a les arts performatives i rituals que conformen l'*Acció*, com si es tractes d'una mena de *yoga* o treball interior. *Action* apunta, doncs, vers el procés que té lloc a través dels *actuants* i que és anomenat *verticalitat*. Tot i no dependre de la mirada de l'espectador, l'obra accepta i fins i tot abraça la presència de *testimonis*, deixant com una mena de finestra des de la qual ser mirada –o millor dit, “viscuda”. Aquests hi poden ser presents o no sense que això suposi cap impediment o canvi per a l'acompliment de l'*Acció* en si mateixa.

Action, com hem vist, es situa en el domini de l'*art com a vehicle*, una forma d'art que ocupa, dins de la llarga cadena de les *performing arts*, el pol oposat a l'*art com a presentació*, és a dir, al teatre. La disposició dels dos pols funciona com una dialèctica, una *conjunctio oppositorum* que permet el transvasament d'un extrem a l'altre. Quan ens referim a *Action*, quant a la seva funció i objectiu, no podem emmarcar-la dins de la categoria d'espectacle en sentit estricte, tot i que els elements que la conformen i la manera d'aproximar-s'hi siguin “performatius”, lligats en certa manera a l'ofici del teatre; accions, cants, formes de moviment, motius textuais etc. Però la naturalesa d'aquests instruments, els *elements-font*, cal buscar-la, com vèiem en el capítol anterior, en les tradicions rituals antigues que configuren el que Grotowski anomena *bressol d'Occident*. Aquests elements, per exemple els *antics cants vibratoris* de la tradició africana i afocaribenya, són concebuts per Grotowski com a *organon* o *yantra*, termes grec i sànscrit per a designar “instruments”⁵⁶. Per Grotowski, els *organon* poden “funcionar” objectivament, independentment de la provenença, tradició i “estructura mental” dels *actuants*, i constitueixen la columna vertebral a partir de la qual l'*Acció* és construïda. La utilització d'aquestes eines com a *vehicle*, mitjançant una aproximació netament “artística”, fora de qualsevol concepció religiosa concreta, permet de fer un *treball*

55 Vocable llatí per a designar “Obra” (en grec *érgon*). És el nom utilitzat per Grotowski i pel *Workcenter* per referir-se a les seves “Accions”.

56 “Eines”, “útils”. El terme sànscrit *yantra* és utilitzat per a referir-se a instruments subtils, de precisió, com el bisturí d'un cirurgià o un aparell d'observació astronòmica.

sobre si mateix –en la terminologia de Stanislawski– i provocar un impacte “objectiu” –la verticalitat– en aquells que fan.

Grotowski, concep el seu *art com a vehicle* com a ritual en el sentit de la seva objectivitat⁵⁷, del ritual com a Acció i Acte⁵⁸ (l'acte essencial de l'ésser humà, *l'acte total*), i per tant, no adscrit a un sistema de creences o estructura mental particular. Destil·lant les llavors del ritual, la seva essència, i desplaçant-la des de l'àmbit del *sacrum* –el ritual *stricto sensu*– a l'esfera “objectiva” del *secular* –el teatre, configura així un terreny del *secular sacrum*, terme ja utilitzat per Grotowski en la primera etapa de la seva trajectòria, la del *teatre pobre*. Amb l'establiment d'aquest nou paradigma, Grotowski no pretén la creació d'una nova forma de ritual, la qual requeriria un llarg arc de temps i evolució dins d'una tradició, com tampoc la construcció d'un ritual “sintètic”⁵⁹ –en el sentit de sumar fragments de rituals de llocs diversos –sinó de “redescobrir” mitjançant una aproximació d'arrel “performativa”, artística, quelcom que ja existia en l'antiguitat, en els antics Misteris, com per exemple els eleusinsians⁶⁰.

Per a Grotowski, el tret diferencial més important entre l'*art com a vehicle* i l'*art com a presentació* quant al seu funcionament i objectiu és la seu del muntatge: en l'espectacle teatral, el muntatge està fet a la faç dels espectadors, és a dir, en la seva percepció, mentre que en l'*art com a vehicle*, està fet en els *doers*, en els que fan. Per altra banda, en l'*art com a vehicle*, l'objectiu és l'ascensió que l'*actuant* fa des d'una qualitat d'energia tosca i densa a una energia molt més subtil, i el posterior descens d'aquesta subtilitat a la “densitat” del cos. O dit d'una altra manera, el pas d'allò corporal i tangible a allò “metacorporal”. Aquest passatge Grotowski el compara amb la construcció d'una *escala de Jacob*. Com hem vist, aquest procés s'anomena *verticalitat*, *acció interior* o *objectivitat del ritual* i és finalitat primordial a la que apunta l'*art com a vehicle*. En l'*art com a vehicle*, aquesta escala vers la *verticalitat* és construïda artesanament, i per fer-la funcionar, cal que cada graó estigui ben fet en termes

57 Es pot dir “L'art com a vehicle”, però també “objectivitat del ritual” o “Arts rituals”. Quan parlo de ritual no em refereixo a un cerimònia ni a una festa; i molt menys a una improvisació amb la participació de gent de l'exterior. No parlo d'una síntesi de diverses formes rituals provinents de llocs diferents. Quan em refereixo al ritual, parlo de la seva objectivitat; vol dir que els elements de l'Acció són els instruments de treball sobre el cos, el cor i el cap dels actuant. [T. de l'A.] [Grotowski, *De la companyia teatral a L'art com a vehicle*] Ibídem n.2.

58 Ritual és performance, una acció aconseguida, un acte. El ritual degenerat és espectacle. No cerco de descobrir quelcom nou sinó quelcom oblidat. Quelcom tan antic que totes les distincions entre gèneres estètics ja no són vàlides. [T. de l'A.] Grotowski, *El Performer*, en anglès a *The Grotowski Sourcebook*. (Cf. bibl.)

59 Podem tenir l'esperança de que descobrim de nou unes formes d'art molt antigues, *art com a camí* del coneixement. Però vivim avui –després de la Torre de Babel–, i no ens dirigim cap a una nova síntesi. No podem dir: “Ara anem a crear una nova forma de ritual”. Potser seria possible fer-ho, però hauríem de disposar de mil anys per a fer-ho. [T. de l'A.] Zbigniew Osinski, *Grotowski traza los caminos: del Drama Objetivo (1983-1985) a las Artes Rituales (des de 1985)*. Revista *Mascara* n. 11-12 En anglès a *The Grotowski Sourcebook*. (Cf. bibl.)

60 Quan assolim aquest punt, toquem en aquesta experiència quelcom que la gent cercava en les “religions dramàtiques” (els ritus d'Eleusis, per exemple) –quelcom que va precedir el ioga, quelcom que va precedir les formes índies del xamanisme, quelcom que precedí el Zen, quelcom que va precedir l'experiència d'un poeta, qui escriu sense saber com això li passa a ell. Però és molt important de fer una distinció: nosaltres no hem arribat al ioga, tantra, zen, xamanisme, Eleusis, inspiració poètica –hem arribat a quelcom que precedeix. Perquè allò que precedeix és sempre present. Podríem dir que està inscrit en el nostre codi genètic. El principi és present. [T. de l'A.] Jerzy Grotowski, *Action is literal*. En forma d'extrets a *The Theatre of Grotowski* de Jennifer Kumiega pp. 224-228. Cit. p. 228 (Cf. bibl.)

de mestratge, al nivell dels detalls més minúsculs, de les accions, el ritme i l'ordre dels elements, com si es tractés d'una mena de *dramatúrgia* o *litúrgia ritual*. Una estructura externa precisa, de manera anàloga a aquella de l'*art com a presentació*, del teatre, serà el paradigma que permeti l'accés al contingut, al sentit mateix de l'*Acció*. De la concepció de l'*art com a vehicle* se'n destil·la, doncs, un procediment metodològic marcat per aquesta idea d'ascensió axial: procés “metafísic” –vers “allò subtil”, sustentat per una operació artesana, tangible, des de la corporalitat.

Problemàtica d'anàlisi del fenomen, proposta de metodologia i exposició de la hipòtesi

Així doncs, l'*art com a vehicle*, respecte a la seva concepció i finalitat, es trobaria en un espai de marge entre ritual i teatre, en una mena de *conjunctio oppositorum* entre les dues extremitats de la mateixa cadena de les *performing arts*. D'aquesta manera pot ser entès com a forma d'art *liminal*, en el llinar entre allò quasi-ritual i allò quasi-teatral, en el terreny fronterer del *secular sacrum* que abans esmentàvem. Aquesta dialèctica peculiar ens condueix, en certa manera, al plantejament; amb quina òptica observar l'*art com a vehicle*, i particularment l'*opus Action* respecte al dipol teatre-ritual? La seva concepció particular fa difícil de mirar el fenomen des d'un prisma pròpiament artístic –considerant-lo com a esdeveniment teatral, com a espectacle– així com des d'aquell “antropològic” –considerant-lo en sentit estricte com a ritual. Una aproximació unilateral no sembla resoldre el problema i una òptica “bipolaritzada” es faria necessària, com una mena de lent que pogués suportar les tensions dinàmiques d'un fenomen paradoxal en si mateix.

En qualsevol cas, no pretenem de fer un anàlisi “taxonomista”, és a dir, de classificar de manera “científica” aquesta “nova forma d'art” que, no ho oblidem, es basa en una *praxis*, sinó de suggerir possibles línies d'observació i d'aproximació. Tampoc és la nostra pretensió dedicar-nos aquí a confeccionar i conformar aquest artefacte òptic dual, sinó simplement de fer ús de dos instruments primordials en l'estudi antropològic del ritual, aquells aportats per Arnold Van Gennep i Victor Turner. Estem parlant de l'estructura o seqüència dels *rituals de pas* de Van Gennep i del concepte de *liminalitat* desenvolupat per Turner. Aquestes eines, juntament amb algunes de les definicions de ritual que han estat suggerides per diversos antropòlegs, ens serviran per plantejar i desenvolupar la nostra hipòtesi: *Action* pot ser llegit com a *ritual de pas*, com a procés liminal en si mateix, i com a generador de *liminalitat*.

Per tant, doncs, ens aproximarem a *Action* com a Acte performatiu, artístic i no literalment ritual, fent ús d'instruments antropològics concebuts originalment per abordar la qüestió ritual. Per tal de portar endavant aquesta idea desplegarem un esquema estructural, analític i conceptual de l'*opus Action* així com els recorreguts dels *actnants* i dels *testimonis* dins d'aquest.

Teories del ritual i aproximació a l'*art com a vehicle*

Examinem breument, en primer lloc, algunes de les teories del ritual més importants i veiem si poden servir al nostre propòsit. La paraula ritual, de l'arrel [ar] indoeuropea ens remet a l'emergència d'allò sagrat, al vincle entre l'home i la divinitat, a un

ordre prescrit. En l'actualitat, el ritual pot ser vist tant des de l'àmbit d'allò sagrat com des d'aquell secular.

James Frazer, pare del comparativisme antropològic, situa el ritual en l'esfera del *sacrum*, emparentant ritual amb les pràctiques màgiques i creant diverses divisions entre *màgia positiva* i *negativa* i entre *màgia simpàtica* i *de contagi*. Émile Durckheim, accentuant la divisió entre *sacrum* i *secular* i equiparant religió amb ritus, introdueix el component social, veient els rituals com una necessitat humana individual i social i una expressió ordenada per a resoldre les necessitats. Durckheim, de la mateixa manera que Frazer, proposa la divisió entre sacre i profà i una classificació que divideix els ritus en *ritus d'evitació*, *ritus cíclics* i *ritus d'expiació*. Marcel Mauss, prolongant en certa manera la línia de Durckheim, desplaça l'accent d'allò sagrat al sacrifici, entès com a acte que permet que "allò altre" contacti amb nosaltres. Mauss entén el ritual com a *acció eficaç tradicional*, lligant aquesta eficàcia a les creences transmeses per la tradició de generació en generació. Aquesta definició és recollida i matisada per Mary Douglas, que concep el ritual com a *acció simbòlica eficaç* entenent allò simbòlic com a allò compartit.

Martine Segalen, recopilant el treball dels seus col·legues antecessors, proposa una possible definició moderna i útil del ritual, basada en criteris morfològics i insistint en la dimensió col·lectiva: el ritual com a font de sentit per als qui el comparteixen.⁶¹ Indica també que les manifestacions rituals tenen un camp específic i una eficàcia social, i que l'essència del ritual està en la barreja entre el temps individual i el temps col·lectiu. En la mateixa línia, i diferenciant ritual i teatre, Victor Turner assenyala l'aspecte col·lectiu del ritual⁶². Per altra banda, segons Segalen, els rituals, definits en la seva morfologia i eficàcia, es caracteritzen per accions simbòliques manifestades a través d'emblemes materials, tangibles i corporals⁶³.

Havent desglossat, de manera molt esquemàtica, algunes línies d'estudi del ritu, podem observar que alguns dels conceptes que, essencialment, giren al voltant d'una possible definició de ritual com *sacrum/secular*, acció tradicional o simbòlica, eficàcia, dimensió col·lectiva, ocupen, directa o indirectament, implícita o explícitament, un lloc important en el paradigma grotowskià. No és la nostra intenció ara d'aprofundir en ells, simplement, recopilem i resumim breument algunes d'aquestes idees posant-les en relació amb l'*art com a vehicle* de Grotowski.

L'*art com a vehicle* i *Action* no s'adscriuen a cap religió ni creença específica. El *sacrum*, en Grotowski, sense perdre l'essència, s'extrapola a una esfera secular, configurant l'àmbit

61 El ritu o ritual és un conjunt d'actes formalitzats, expressius, portadors d'una dimensió simbòlica. El ritu es caracteritza per una configuració espacial-temporal específica, pel recurs a una sèrie d'objectes, per uns sistemes de comportament i de llenguatge específics, i per uns signes emblemàtics, el sentit codificat dels quals constitueix un dels béns comuns d'un grup. [T. de l'A.] Martine Segalen, *Ritos y rituales contemporáneos* Cit. p. 30 (Cf. bibl.)

62 El ritual, a diferència del teatre, no distingeix entre audiència i performers. En lloc d'això, hi ha una congregació els líders de la qual serien sacerdots, oficials de partit, o d'altres especialistes religiosos o seculars-rituals, però tots comparteixen formalment i substancialment el mateix conjunt de creences i accepten el mateix sistema de pràctiques, el mateix conjunt de rituals o accions litúrgiques. [T. de l'A.] *From ritual to theater*, Victor Turner. Cit. p.112 (Cf. bibl.)

63 (...) els ritus sempre han de considerar-se com a conjunt de conductes individuals o col·lectives relativament codificades, amb un suport corporal (verbal, gestual, de postura), de caràcter repetitiu, amb una forta càrrega simbòlica per als actors i testimonis. [T. de l'A.] Martine Segalen, *Ritos y rituales contemporáneos* Cit. p. 31(Cf. bibl.)

del *secular sacrum*, d'una secularitat sagrada. L'*art com a vehicle*, amb una metodologia essencialment teatral – i per tant secular i “objectiva” – treballa amb els elements del ritual, amb les molècules i els instruments del *sacrum*.

Action és una “acció eficaç” en termes de *treball sobre sí mateix* de l'actuant i de l'acompliment del passatge vers la *verticalitat*. Hi ha eficàcia en l'impacte “objectiu” que rep l'actuant. Les accions que configuren l'estructura de *Action* es sustenten en una base corporal i tangible. Es construeix una escala vers “el subtil” a partir de l'ofici del teatre, de la seva artesanía.

Els *actuants* comparteixen el muntatge de l'*Acció* i el seu sistema de pràctiques i accions. *Action* és conduïda per un líder, que és a la vegada guia i *actuant*. No hi ha distinció entre *performers* i audiència sinó entre *doers* i *testimonis*. Els *testimonis* corroboren que l'*Acció* ha estat acomplerta, no participen activament, però, en certa manera, són *com* participants. El fenomen de la *inducció*, d'un contagi als *testimonis*, pot donar-se.

Action com a ritual de pas

Situem-nos ara en la via de la nostra hipòtesi, que proposa una lectura de *Action* a partir de les nocions de *ritual de pas* i de *liminalitat* desenvolupats per Arnold Van Gennep i Victor Turner. La nostra aproximació consistirà, doncs, en considerar l'*opus* com a *ritual de pas*, com a “Acte” liminal en si mateix i com a generador de *liminalitat*.

La definició de *ritual de pas*, entès com a ritu que acompanya tot canvi de lloc, estat, posició social i edat, és prou àmplia com per permetre'ns encabir-hi *Action*. El passatge, tal i com veurem, té lloc de manera pròpiament física i corporal, així com en els termes de la *verticalitat* que anteriorment apuntàvem; ascens vers el subtil i descens vers allò material (*objectivitat del ritual*). Ara bé, el punt central de la nostra lectura es sustenta en la *seqüència cerimonial* proposada per Van Gennep i que divideix el ritual en tres moments diferents; *separació*, *marge (limen)* i *agregació*. Amb aquesta aportació, Van Gennep extreu un principi universal que permet llegir qualsevol ritual. Victor Turner, recollint-la i readaptant-la, converteix la triada vangenepiana en un artefacte de caràcter més dialèctic, on tot l'èmfasi esta posat en el punt “entremig” dels dos pols; la *liminalitat*, el marge⁶⁴. La *liminalitat*, com a llindar entre la separació i l'agregació, és un moment “en i fora del temps” on es dona una absència d'estatut. L'individu en situació liminal s'escapa a les classificacions sociològiques, no esta viu ni mort, no té nom, la seva posició és indefinida i ambivalent, no és ni una cosa ni l'altra, ni el que era ni el que serà, és un ens del marge.

En el nostre anàlisi veurem com aquesta situació de *limen* es projecta en diferents nivells; per una banda, els *testimonis* són “construïts” com a individus liminals; per l'altra, tant les persones “X” que esdevindran els *actuants*, com els *doers* pròpiament dits dins de l'*Acció*, ingressen mitjançant un procés de passatge, en els llimbs d'allò indefinit, paradoxal, liminal. Mentre l'*Acció* té lloc, la identitat i la individualitat deixen de funcionar: els observadors són, senzillament, *testimonis*, i els operadors de l'*opus* són considerats simplement com a *doers*. La *liminalitat*, així com els moments de separació i agregació, es fan

64 En la terminologia de Turner, amb la *liminalitat* com a eix vertebrador entre separació i agregació, les tres fases de la seqüència solen anomenar-se *preliminal*, *liminal* i *postliminal*.

presents i visibles també al nivell de l'estructura externa de *Action*, tal i com veurem. En relació amb això, és interessant d'observar com algunes de les seqüències, corresponguin a la separació, al marge o a la incorporació, es subdivideixen de nou generant una nova triada o construcció dialèctica. D'aquesta manera, per exemple, la fase liminal que integra una superestructura “triàdica”, pot dividir-se a la vegada internament en separació, marge i agregació.

Preparació i experiència liminal dels *testimonis* de *Action*

El recorregut del *testimoni* de *Action* mereix la nostra atenció ja que es tracta d'un procés equiparable a un *ritual de pas* on apareixen les tres parts de la seqüència cerimonial de Van Gennep i que conté tots els components de l'experiència liminal. Podríem dir que el testimoni és “construït”, preparat acuradament per a l'entrada a la *liminalitat*.

La participació com a testimoni en l'*opus* del *Workcenter* funciona per mitjà d'una sol·licitud on s'expressa l'interès d'assistir a l'*Acció*. Passat un temps, i depenent de la llista d'espera, es rep una invitació. El nombre de places és molt limitat, entre cinc i vuit persones cada vegada en el cas de Pontedera, i alguns més (un màxim de 15, habitualment) si l'espai on es presenta l'*Acció* ho permet. Com que no es tracta d'un espectacle, no cal pagar cap entrada. Generalment, es dóna prioritat a les persones que mai han vist l'*Acció*, tot i que hi ha un nombre de “iniciats” que ja han vist *Action* diverses vegades i que segueixen assistint-hi.

El *passatge* dels *testimonis* comença amb la cita a una hora determinada en un punt de trobada, des d'on seran conduïts amb un vehicle o a peu fins a l'espai on tindrà lloc l'*Acció*. En el cas de Pontedera –en el que ens centrarem aquí– l'espai, una antiga vila toscana on es produïa vi, es troba al afores i el viatge es fa amb furgoneta. Aquesta trobada “en la vida”, en l'espai de la quotidianitat, és ja el començament de la preparació per a la *liminalitat*. Com veiem, el “llindar” no es situarà només en una antesala de l'espai de l'*Acció* sinó en la vida mateixa, considerant la totalitat de lloc on el *Workcenter* desenvolupa les seves activitats com a *templum* de la *liminalitat*. Els *testimonis* són conduïts en silenci fins a l'espai, del que ningú en coneix la ubicació concreta. Un cop allà, al final de les escales que condueixen a la planta alta de l'edifici, la gran porta de fusta és tancada. El conductor o guia, un membre de l'equip del *Workcenter*, fa sonar, enmig del silenci de l'entorn, un gran picaportes.

Mario Biagini, un dels *doers* principals a *Action* rep els *testimonis* ja vestit amb la roba per a l'*Acció*, i saludant-los gentilmente un a un, els convida a passar a la cuina i a seure's. Allà, Biagini dóna algunes indicacions als *testimonis* del que estan a punt de veure, però no explica el que és *Action* sinó el que no és: no és un espectacle, no és una improvisació, no és una coreografia, no depèn d'una mirada externa però pot englobar-la, no és una arma d'un sol tret etc.. El seu discurs, el seu comportament, les seves accions estan completament estructurades, articulades i mesurades com en una partitura actoral que és sempre la mateixa. La funció d'aquestes explicacions és, en superfície, “clarificar” el treball mateix, o –millor dit– clarificar, per *via negativa*, el que *Action* no és. Per altra banda, a un nivell més profund, aquestes explicacions “apofàtiques” produeixen l'efecte –buscat?– de fer entrar als *testimonis* en una certa freqüència, en una cosmologia o estructura mental determinada i comuna. Els *testimonis* són transportats a un terreny paradoxal on no saben que és el que

veuran, que és el que passarà. Al llindar entre allò teatral i “una altra cosa”, amb la dificultat que una “comprensió” dialèctica provoca, i malgrat la concreció de les paraules de Biagini, la indefinició sobre el que s'està a punt de presenciar deriva en una *estranya* sensació de marginalitat.

Biagini, tot seguit, reparteix uns fulls que contenen, per ordre d'aparició, els textos presents a *Action*. D'aquests només es diu que es tracta d'antics textos del *bressol d'Occident* que han estat traduïts a l'anglès paraula per paraula de la llengua copta. Es tracta d'alguns *logia* de l'*Evangelí de Tomàs*, trobats en els manuscrits de Nagh Hammadi a Egipte, i en versió grega fragmentària a Oxyrrinchus, també a Egipte. Es demana de retornar aquests textos un cop llegits. A continuació, els *testimonis* són convidats a desprendre's de les seves pertinences i a deixar-les a l'entrada de l'espai. Biagini tanca la porta amb clau. Els *testimonis* han estat *separats* dels seus objectes quotidians i de qualsevol relació amb la vida de fora.

Acte seguit, són conduïts dins de l'espai i acomodats en unes cadires plegables situades específicament per a ells en un angle de la sala. L'espai no és un espai teatral convencional, així com tampoc un “espai ritual”, en el sentit d'una atmosfera mística o de la presència de certa iconografia. És una sala simple d'uns 14x8 metres amb parets blanques i un parquet de fusta de color mel que cobreix una part del terra. En l'altra extrem de l'estança hi ha una porta que condueix a d'altres locals. La il·luminació consta de tres simples bombetes penjades del sostre. En l'espai cremen quatre espelmes damunt d'uns plats de terracota, col·locades en forma de creu damunt del rectangle que forma el parquet. Biagini demana als *testimonis* d'esperar, en breu començarà l'*Acció*. Aquest surt de la sala tancant la porta. Passats uns segons, l'*Acció* s'inicia amb la irrupció ràpida i silenciosa de l'equip de *doers*.

Action, com veurem detalladament a continuació, pot considerar-se com una sessió de *liminalitat* pura on el testimoni, durant aproximadament uns cinquanta minuts, rep un impacte total, a tots els nivells (físic, psíquic, emocional). Aquest impacte és el que Grotowski anomena *inducció*. Si l'*objectivitat del ritual* s'acompleix, “allò que circula” entre els *actnants* pot escampar-se com un cable electrificat aprop d'un altre que no ho està. El *testimoni* és “tocat” per la vibració de les veus, per la “arquetipicitat”, potència i subtilitat de les accions, i es pregunta sobre la naturalesa del que està veient sense poder situar-ho ni classificar-ho, sense poder entendre quin és el rol que juga ell mateix, de què es tracta, i quedant-se atònit davant la falta de respostes.

L'*Acció* s'acaba amb la ràpida sortida de tots els *doers* excepte Biagini. Aquest condueix els *testimonis*, en silenci, de nou a la cuina, on se'ls convida a recuperar els seus objectes personals i a esperar un moment per a ser transportats de nou a Pontedera. No s'obre cap diàleg després de l'*Acció*. Un calma tensa i silenciosa regna en l'ambient. Els *testimonis* són reagregats a la vida.

Descripció i anàlisi d'*Action* com a *ritual de pas* i com a esdeveniment *liminal*

Action, tant en la seva estructura externa com en el seu contingut, s'adapta perfectament a la seqüència cerimonial dels *rituals de pas* contenint la triada de Van Gennep: separació, marge, agregació. Les tres parts hi són presents de la mateixa manera que, tal i com hem vist en l'apartat anterior, apareixen en el recorregut dels *testimonis* de l'*Acció*. La

preparació dels *actuants* abans de començar segueix un procediment equivalent; les persones que esdevindran *doers* es *separen*, s'aïllen en una sala, on preparen la roba especial per a *Action*. Aquesta consta de pantaló negre i camisa blanca per a tots excepte Thomas Richards, que vesteix tot de blanc. Aquesta simplicitat i uniformitat en el vestuari és un dels factors recurrents i universals en un gran nombre de cerimònies d'arreu del món i apareix com una extirpació de la personalitat, de la individualitat, per a convertir l'individu en catalitzador, en *pontifex*, i estrènyer els lligams d'una determinada comunitat. La uniformitat de la roba per a l'*Acció*, de manera conscient, no provoca cap associació, no remet a cap particular ni té cap aspecte iconogràfic; esdevé un factor que resta importància al jo i situa l'individu en un espai on tan sols “s'és home”. Un cop els *actuants* estan preparats, els *testimonis* han estat acomodats i tot està a punt per començar, els “futurs” *doers* –ja que encara només ho són en potència– surten de la petita “sala d'aïllament” –els vestidors– i es troben en l'espai de la cuina on el líder, en “contacte” amb tots els membres, en certa manera, “unifica” el grup. A continuació, es traspasa una altra porta fins al rebedor – l'antesala de l'espai de treball– on els membres es col·loquen en fila a punt per entrar. A partir del moment en què es creua la porta, les persones deixen de ser elles mateixes, abandonant la seva identitat i esdevenint pròpiament els *actuants*, els *doers*.

Examinem ara amb detall tota la *litúrgia* de l'*Acció*, des del punt de vista de la seva estructura externa i de la seva concepció. *Action* s'inicia amb l'entrada ràpida i silenciosa dels *doers* a l'espai, on prenen posicions darrera dels *testimonis* en una de les parts de la sala fora del parquet. Els *actuants* resten immòbils, encara que no congelats. Aquesta presa de posició té lloc en un “espai neutral”, en una zona intermèdia entre la porta i l'espai “escènic” acotat pel terra de fusta. Només Mario Biagini creua el llindar per situar-se en el centre de l'espai i iniciar la primera seqüència, que s'organitza com una mena de pròleg. Biagini es transforma corporalment encarnant-se en una figura profètica, un ancià que assegut d'esquenes i amb un dit apuntant amunt, esgrimeix amb una veu infrahumana les primeres paraules de l'*Acció*:

If they say to you: “you were out of were?”, say to them: “we came out from the light, the place were the light has been – there – out of itself. It stood and showed itself out of their mold.” If they say to you: “You, that?”, say to them: “We its children and we the chosen of the father who living”. If they question you: “What is the sign of your father in you”, say: “A movement it is and a repose.”⁶⁵

Biagini s'atura en un gest punyent i tot seguit inicia una seqüència de passatge pels diversos estadis de la vida, cadascun d'ells representat per una espelma. Primer encarna un Nen que juga amb la primera d'elles i, després de cremar-se, acaba apagant la flama amb el dit. És el període de la infància, del descobriment i del joc de l'essència en estat pur. Després es transforma en un Jove Guerrer amb la seva espasa que, amb un cop precís, apaga la flama de la segona espelma. És la lluita del Guerrer en plena organicitat, en la *flor de*

65 Si us diuen: Vosaltres d'on heu sortit? diguen-los: Nosaltres venim de la llum, del lloc on la llum surt, allà, fora d'ella mateixa. Ella s'ha mantingut i s'ha revelat en llur imatge. Si us dinen: Vosaltres, qui sou?, diguen: Nosaltres som els seus fills i som els elegits del pare vivent. Si us pregunten: Quin és el signe del vostre pare que està en vosaltres?, diguen-los: És un moviment i un repòs. [T. de l'A.] Logion 50. *Evangeli de Tomàs*. En català, en la traducció de Josep Montserrat i Torrents, a *Apòcrifs del nou testament*. En castellà a *Los evangelios apócrifos* de A. de Santos Otero i al volum II de *Textos gnósticos*, Biblioteca de Nagh Hammadi. (Cf. bibl.)

la jovenesa, en el que Grotowski –en el seu *Performer*– anomena *cos-i-essència*. Tot seguit, a cada pas que dona, va envellint progressivament, convertint-se en un ancià decrepit que, en assolir l'última espelma, caient a terra, l'apaga en un últim sospir. La vellesa i la mort. Aquesta seqüència ja és un *ritual de pas* en si mateixa, el trànsit pels cicles de la vida.

De manera sobtada, Biagini es posa de quatre potes encarnant-se en una mena d'esfinx, adoptant una corporalitat que recorda la d'un tigre. Es dirigeix cap a l'espelma central, on s'asseu com l'esfinx de Gizeh. Colpeja el terra tres cops com si algú truqués a una porta. L'esfinx, amb una veu suprahumana planteja un enigma que ha d'ésser resolt per tal de creuar el llindar. Biagini adopta i incorpora alternativament la figura d'un jove esporuguit donant les respostes i de nou en Esfinx. El diàleg es desenvolupa seguint les preguntes i respostes del text citat anteriorment. Amb l'última de les respostes, l'Esfinx somriu irònicament i diu que no xisqueja la llengua. La presència d'una Esfinx en aquest Pròleg se'ns presenta com a figura amb un fort component liminal, remetent-nos directament als guardes i a les divinitats del passatge, éssers liminals per naturalesa. En aquest cas, seguint l'estructura externa de l'*Acció*, aquesta Esfinx se'ns apareix com a guardià del llindar entre la mort i el més enllà, amb una clara al·lusió als guardes del *Llibre dels morts egípcis*. Per als altres *doers* però, aquest és el moment d'inici pròpiament, l'entrada a “l'espai del marge”.

Així doncs, a nivell d'estructura externa, el pròleg que hem vist funciona com a moment de separació, i l'aparició de l'Esfinx com a llindar entre aquesta i el *limen*. S'inicia la fase de la *liminalitat* pròpiament dita, que englobarà una nova triada en sentit invers al del pròleg; naixement d'un Nou-nat-Vell, Joventut, Infantesa.

Del fons de l'espai Thomas Richards comença el primer cant. És un cant a un dels aspectes d'*Obatalà*, *Baba Fururu*, la deïtat creadora per excel·lència dels panteons *Ioruba* africans, haitians, afrocubans i afrobrasilers. Els *doers* s'endinsen gradualment a l'espai delimitat pel terra de fusta i un cop dins esperen l'arribada de Richards, que du un objecte a la mà embolicat amb una tela de color burdeus. En un moment precís del cant, Richards introdueix un motiu melòdic que es superposa al cant ja existent, es tracta d'un sobrecant a *Eleguà*, deïtat característicament liminal que rep diversos noms com *Exú*, *Elegbara*, *Legba* etc.; el *trickster*, l'amo dels encreuaments de camins, personificat en un vell amb un bastó i al que en tot ritual es canta en primer lloc. *Eleguà* és qui obre les barreres per tal de fer possible la comunicació entre els *orixàs* i els homes; és el guardià de “l'altre món”.

Richards deixa l'objecte a terra, i de cop comença amb força un cant a Ogún, el déu guerrer i de la forja a qui sempre es canta en segon lloc, després d'*Eleguà*. Tots els *doers* surten corrents cap al fons de l'espai menys la noia, que queda en el centre, comença a encarnar els dolors del part d'una dona embarassada. La Dona dona a llum a un Nen Vell, Richards, que sorgeix d'entre les cames d'ella amb un bastó caminant com un ancià. Aquest, encarnant Mario Biagini, canta el següent text:

I stood inbetween the world and I showed me out to them in meat. I did fall on all of them drunk, I did not fall on anyone among them who thirsts. It gives to my soul pain from the children of men, but blind men – those – in their heart! And they do not see, but they went into the world being empty, they see even to go out

of the world being empty, only that now they are drunk. When they shake off their wine, then they will change mind.⁶⁶

L'arribada del Nounat al món és el primer dels tres elements integrants del període de *liminalitat*.

Richards i els altres *doers* entonen un cant de benvinguda. El cant acaba quan Biagini posa el seu cap damunt el pit de Thomas Richards. Aquesta acció dona lloc a un nou cant i a la següent seqüència, que tracta de la “construcció” d'un *trickster* i en la transformació del Vell en *boc propiciatori*. Un dels *doers*, “convertit” en *trickster* per la resta del grup, es enviat a desafiar el Vell i fer-lo fora de l'espai. Per a això, fingeix la mort estirant-se ràpidament a terra i adoptant la posició d'un home en el taüt. Comença un cant de funeral, com per ressuscitar-lo. Aquest, acaba despertant de manera sobtada i, com una deïtat diabòlica seductora, condueix el Vell cap a la porta, on, burlant-se'n li fa senyal d'expulsar-lo obrint-li la porta de l'exterior. El Vell, fins ara amb una imatge fràgil, es transforma en una figura potent que, caminant amb el seu bastó amb passos punyents, fa retrocedir el *trickster* novament fins al centre de l'espai, on el grup al complet planta cara al “nouvingut”. En un moment donat d'aquest enfrontament, l'acció queda per uns moments congelada, com suspesa. En aquests instants d'immobilitat, Biagini entona un cant, com un cant de reconciliació. La seqüència es desenvolupa amb l'acceptació del Vell per part del grup i culmina quan Biagini sostreu el bastó al Vell. Richards comença un nou cant de cadència trepidant i, acompanyat per la base rítmica polifònica que fan els altres, comença a córrer en cercle animat i seguit per la resta dels *actnants*. Sembla una cursa d'iniciació, un passatge on el Vell es transforma en Home jove. Aquesta transformació esdevé el segon dels elements de la triada inclosa dins de la fase de *liminalitat*.

Richards, en un moviment espiral ràpid, es posa de genolls amb el cap a terra i comença entonant un *Amma* que la resta de *doers* repeteixen mentre van doblegant-se cap avall en una mena de posició de salutació. Comença aquí una seqüència construïda a partir del text conegut com l'*Himne del Senyor*, un antic text apòcrif dels *Actes de Joan* que suposadament recull les paraules i la dansa de Jesús abans de la passió. Richards llança la “cria” del cant, i la resta d'actants, en una posició de “salutació” cada cop més arran de terra, responen *Amma*, *Amin* o *Aoum*.

Praise to you *Abba*. *Amma*
Praise to you *Logos*. *Amma*
Praise to you Grace. *Amma*
Praise to you Spirit
Praise to you Holy One
Praise to you Glory. *Amma*
We praise you. Oh *Abba*
We give thanks to you. Oh bright
In whom darkness dwells not *Amma*. *Ammad*⁶⁷

⁶⁶ He romàs dempeus enmig del món i m'he revelat a ells en la carn. Els he trobat a tots embriacs, no n'he trobat cap entre ells que tingués set, i la meua ànima s'ha apenat pels fills dels homes, car són cecs en llurs cors, i no se n'adonen que han vingut buits al món. Aleshores cerquen de sortir del món buits com estan, només que ara estan embriacs. Quan hagin expulsat llur vi, aleshores es penediran. [T. de l'A.] *Logion* 28. Op. cit. n. anterior.

En acabar la *doxologia*, la noia canta a *Elegnà-Exú* en un cant que alterna la joia amorosa i el dolor, configurant-se, com una mena de Magdalena, en mare, companya i filla de l'Home de blanc. Segueix un breu cant expiatori de Biagini, una pregària haitiana en llengua *creòle* a Maria Magdalena. Richards seguidament canta a *Erzulie*, deessa de l'amor, mentre la noia inicia *yanvalou*, la dansa haitiana de la penitència, que és seguida en sentit antihorari pels homes. Després d'una llarga caminada, un nou cant de “reconciliació” amb diverses veus és cantat.

La seqüència següent és la transformació del l'Home, de Jove Guerrer a Nen. És el mateix cant de la cursa anterior, quan aquest passava de Vell a Jove Guerrer, però aquest cop cantat només per Biagini i Richards que dansen i juguen com dos nens. La dona prepara una palangana amb aigua mentre Thomas Richards inicia un nou cant. Aquest, encarnat en un Nen, és acompanyat per Biagini al lloc on es troba el recipient i l'objecte deixat al principi de l'*Acció*. Richards descobreix l'objecte; és un un *asson*, un sonall fet amb una carbassa, que en la tradició del vudú haitià és un objecte ritual propi només dels sacerdots. Richards el fa sonar curiosament com si fos la joguina preuada d'un nen dient:

- These little ones who are being suckled are like those who go in the kingdom.
- Well then! If we little ones, we will go in the kingdom?
- When you will have made the two one, and when you will have made the inner side as the outer side, and the outer side as the inner side, and the higher side as the lower side, and so that you make the male and the female into one unique, in order that the male will not do male nor the female do female; when you will have made eyes in the place of an eye and a hand in the place of a hand and a foot in the place of a foot, a molt in the place of a molt, then you will go in.⁶⁸

L'encarnació del Nen, és el tercer i últim dels elements que conformen les tres parts en les que es divideix la seqüència de *limen*, la *liminalitat*. Els *doers* envolten Richards, que amb el ritme de seu *asson*, entona un cant tribal de caràcter festiu al que van integrant-se diverses veus. Quan el cant acaba, tots envolten el Nen en un cercle amb un *yanvalou* lent i totalment sincronitzat en els peus i les ondulacions de la columna vertebral dels *actuant*s, com si l'acotxessin en un bressol.

Segueix un cant entonat per Biagini amb les paraules del *logion* 42 de l'Evangeli de Tomàs: *Be passers by*⁶⁹ i compostat a partir d'una melodia d'un compositor grec modern. Aquest *Sigueu com passants* es converteix en l'autèntic *leit motiv* de tota l'*Acció*, la definició de l'espai liminal en el seu estat pur. L'ésser sempre un *passant*, en terra de ningú. Aquest passatge és un punt culminant on Richards i Biagini semblen reconèixer-se com si fossin

⁶⁷ Glòria a tu Pare; Amma. Glòria a tu Paraula; Amma. Glòria a tu Gràcia; Amma. Glòria a tu Esperit, Glòria a tu Sagrat U, Glòria a tu Glòria, Amma. Et preguem a tu, oh Pare. Et donem gràcies a tu, oh lluminós en el que no roman la foscor, Amma. [T. de l'A.] En versió bilingüe grec-castella a *Hechos apócrifos de los apóstoles* (Cf. bibl.)

⁶⁸ Aquests nadons que mamen s'assemblen a aquells qui entren en el Regne. Aleshores, si ens fem petits, entrarem en el Regne? Quan de dos en feu un, i quan feu el de dins com el de fora, i el de fora com el de dins, i el de dalt com el de baix, i quan feu, mascle i femella, una sola cosa, a fi que el mascle no sigui mascle i la femella no sigui femella; quan faren ulls en lloc d'un ull, una mà en lloc d'una mà, un peu en lloc d'un peu i una imatge en lloc d'una imatge, aleshores entraren (en el Regne). [T. de l'A.] *Logion* 22. Op. cit. n 65.

⁶⁹ *Sigueu com passants*. [T. de l'A.] *Logion* 42. Op. cit. n. 65.

dos germans retrobats després de tot el recorregut de l'*Acció*. L'ésser *passants* funciona en l'estructura de l'*Acció* de manera equivalent a l'Esfinx que vèiem en el pròleg, marcant el passatge d'una fase a una altra, en aquest cas, de la *liminalitat* a l'agregació o *incorporació*.

El començament d'un nou text, aquest cop del *logion* 18 de l'Evangeli de Tomàs, enfila l'últim passatge de l'*Acció* i funciona com a Epíleg. Biagini pregunta al Nen:

- Tell us, but our end will be how?

Biagini, llavors, inicia una seqüència formada novament per una triada; separant-se del grup, apareix com un home que és crucificat i que enmig de l'agonia, en el marge entre la vida i la mort, pronuncia les següents paraules:

- Have you uncovered out, then, the beginning, that you look for the end? But in the place which is the beginning, there the end will be, there! Blessed one is he who will stand at the beginning, and he will know the end and he will no get the taste of death.⁷⁰

Finalment, Biagini, reincorporant-se i mirant-se les mans, irònicament diu: *No*. El text és ara en-cantat per tots, en una exultació al “descobriment de la fi en el principi” i a “estar dempeus en el principi”. Un cop finalitzat l'enunciat de les paraules del “text-cant”, els *doers*, amb un impuls ràpid, abandonen l'espai novament en fila. És un altre cop Biagini qui, actuant com a pont, obre la porta i la tanca quan tots els *doers* han sortit. L'*Acció* s'ha acabat i aquest convida els *testimonis* a sortir de l'espai.

Desplegament de l'esquema

Com ja hem anat apuntant al llarg de tota la descripció de l'esdeveniment que configura *Action*, l'estructura dels *ritus de pas* se'ns presenta amb claredat. L'esquema estructural (veure figura), opera en tres nivells diferenciats; el recorregut dels *testimonis* de l'*Acció*, el passatge dels que es convertiran en *actnants* dins de l'estructura de *Action*, i l'acció dels *doers* pròpiament dits. Aquestes tres línies de passatge conformen tres grans paràboles d'un únic esdeveniment que, a la vegada, poden subdividir-se novament en triades. Cadascun dels estrats conté la separació, el marge i la agregació.

Així, en la Paràbola I, el moment de separació té lloc quan els futurs *testimonis* són apartats de la vida quotidiana i “construïts” d'una certa manera per entrar en la *liminalitat*. L'entrada a l'espai i l'*Acció* en sí constitueixen el *limen* per als *testimonis*⁷¹. La paràbola II opera de manera anàloga a la dels *testimonis*: els futurs *actnants*, els *doers* en potència, es separen de l'espai quotidià i s'aïllen en una sala on es preparen per esdevenir pròpiament *actnants*. En el

70 Diga'ns com serà la nostra fi. Heu descobert ja el principi que heu de cercar la fi? Doncs allà on hi hagi el principi, allà s'esdevindrà la fi. Benaurat aquell qui es mantindrà dempeus en el principi; ell coneixerà la fi i no tastarà la mort. [T. de l'A.] Logion 18. Op. cit. n. 65.

71 La fase de separació en el nivell dels *testimonis* podria, a la vegada, subdividir-se en una nova triada si consideréssim que el trasllat fins a l'espai conté la separació (pujada al vehicle), el moment liminal (el viatge pròpiament) i l'agregació (arribada a l'espai i integració en l'esdeveniment). De la mateixa manera, podríem veure diverses subdivisions en les fases de separació i reincorporació que operen en els diversos estrats (*testimonis*, *personae-actants*, *doers in se*).

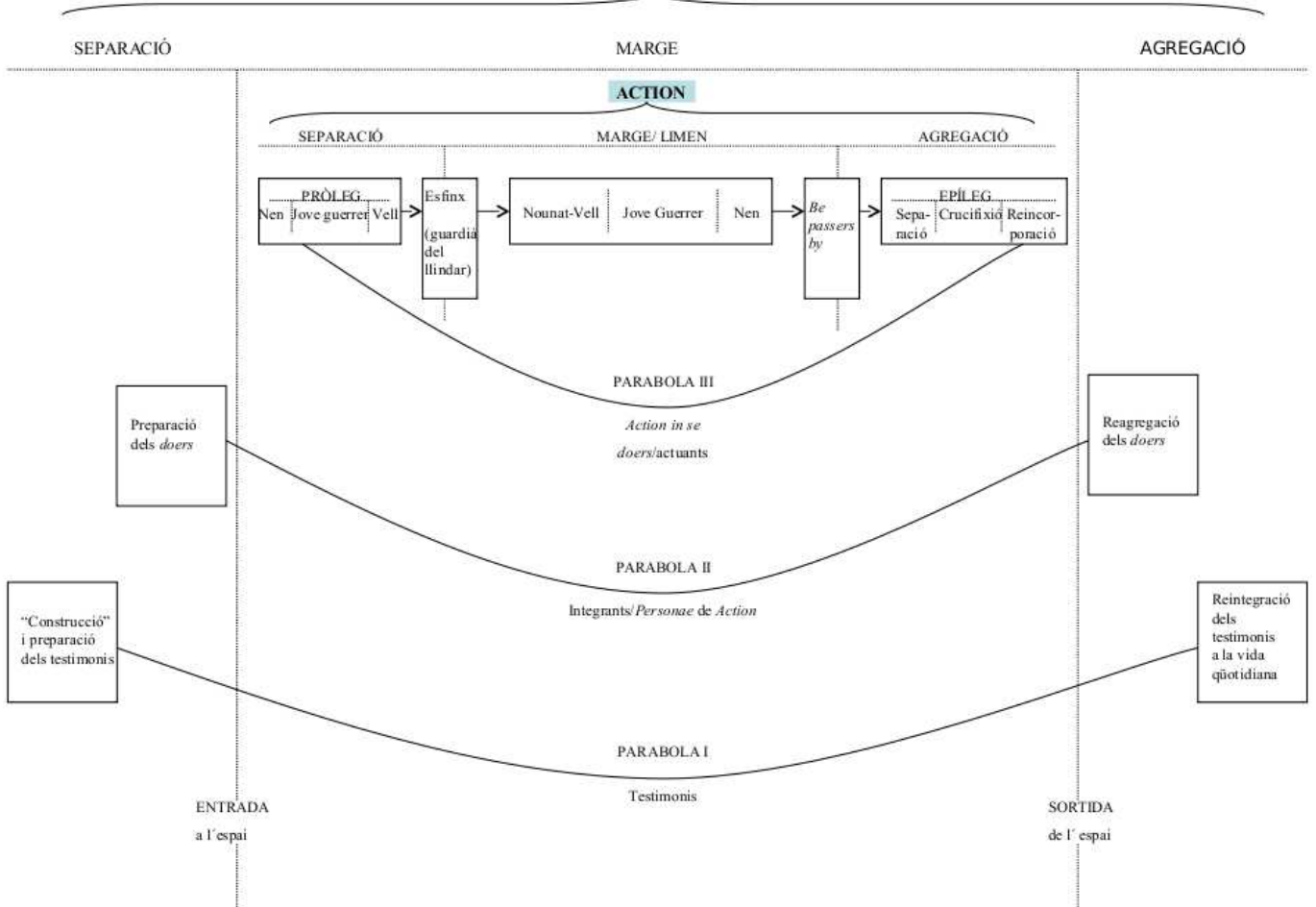
moment de creuar la porta de l'espai de l'*Acció* els *doers* es converteixen en persones del llindar, *personae* sense nom entrant en la *liminalitat*. La paràbola III, aquella que fa referència a l'*Acció en si mateixa*, és el cor i l'axis que vehicula tot l'esdeveniment. *Action* és el moment pròpiament liminal dins de la superestructura que conforma el marc de "l'experiència" en la seva totalitat. Aquest període de *liminalitat*, al mateix temps, es vertebrava a través d'una nova subdivisió "triàdica", amb dos punts d'encaix entre separació i marge i entre aquest últim i l'agregació. Els punts fronterers són, en primer lloc, la figura de l'Esfinx i el plantejament de l'enigma, i en segon lloc, el *Be passers by*. La triada la conformen el Pròleg –la separació, una fase intermèdia on es desenvolupa la part central de l'*Acció* –el *limen*, i per últim l'Epíleg –l'agregació. Aquestes tres fases, al mateix temps, es subdivideixen novament en estructures de tres.

Així, el Pròleg o moment de separació, on es recorren els diversos estadis de la vida, es desglossa en: infantesa (Nen), joventut i maduresa (Jove Guerrer), i vellesa (Vell). La fase de *liminalitat* també conté la seva divisió triàdica, formada, igual que en el Pròleg, pels estadis vitals. Aquest cop, però, el recorregut és a la inversa. Així doncs, tenim, a grans trets, un primer moment amb el naixement d'un Nounat-Vell, un segon amb la transformació del Vell en Jove Guerrer, i un tercer de passatge entre aquest últim i l'Infant. Aquests moments de transició, i per tant de *liminalitat*, entre una condició i una altra, estan inscrits amb claredat –molt més que en el Pròleg– dins de l'estructura central de l'*Acció*. Com ja hem anat apuntant abans en la descripció, el moment de pas entre la vellesa i la joventut ve marcat per la sostracció del bastó al Vell i pel desenvolupament d'una cursa amb tot el caràcter de prova "iniciatòria". Per altra banda, el passatge entre la joventut i la infantesa, té com a eix una mena de dansa o seqüència de jocs infantils entre dos germans (Richards i Biagini).

L'últim període de la triada, l'agregació, també es subdivideix en tres elements triàdics, en tres moments: la separació de Biagini respecte al grup, l'agonia i crucifixió, i la reincorporació. Aquest últim moment suposa, no només la reincorporació de Biagini al grup sinó la unificació de tots els *actnants en-cantant* un text a una sola veu. El primer d'aquests moments té lloc quan Biagini es separa del grup per adreçar-se a l'infant i preguntar-li sobre la mort. El segon quan, sol, afronta la por a la mort, la crucifixió i l'agonia. El tercer és la seva incorporació, com havent burlat la mort i trobat la fórmula; *estar dempeus en el principi*, i la seva reagregació al grup, que canta a l'uníson el text citat anteriorment (veure nota 18).

Tota aquesta última seqüència –l'Epíleg– enllaça de nou amb el principi de l'*Acció* –el Pròleg, com per completar una gran paràbola; paràbola en el sentit gràfic –del traçat d'un lligam dinàmic entre principi i final de l'*Acció*– i al mateix temps, en el significat de la paraula quant a al·legoria.

L' ESDEVENIMENT COM A PROCÈS RITUAL



EL PERFORMER DE JERZY GROTOWSKI

*El Performer*⁷² és un dels últims i més importants escrits del *corpus* textual grotowskià. Es tracta d'un document únic i fonamental per entendre el pensament de Grotowski i el seu "llegat final": en ell s'hi troben condensats –com si es tractés d'un "ideograma", doncs es tracta d'un text relativament breu– els principis essencials del treball i la recerca del mestre polonès en l'últim període de les seves investigacions. És, com en la majoria dels seus "escrits", una reelaboració com a text⁷³ d'una de les seves conferències –en aquest cas a partir d'uns apunts de George Banu– i ha estat ampliat, revisat i esculpit paraula per paraula per ell mateix⁷⁴. El text té un caràcter –per utilitzar un terme grotowskià– "vertical" i en alguns passatges una textura, al menys superficialment, críptica. Necessita ser llegit com si es desplegués al llarg d'un eix vertical, aprofundint per estrats, com en aquella imatge grotowskiana d'excavar un pou enlloc d'anar "de costat".

La peculiaritat de *El Performer* resideix –a diferència d'altres escrits de Grotowski que parlen *a posteriori* de les descobertes fetes en el treball–, en el seu caràcter "ideal" i "programàtic", suggerent i indicador d'una potencialitat, d'una possible via que va "més enllà" del teatre i de l'actor i que s'endinsa en l'esfera del desenvolupament de l'ésser humà i en la consecució del coneixement, de la gnosi, a través del *performing*. Diem potencialitat perquè es tracta d'un procés excepcional, llarg i ardu, que no ve donat *a priori* sinó que ha de ser "treballat". A *El Performer* es desplega, doncs, aquella possibilitat de l'home d'assolir la "plenitud" usant l'art performatiu com a instrument, com a vehicle d'autoconeixement. En el text s'hi fa visible també, el procés i l'acte de la transmissió –en el sentit literal i tradicional del terme–, de Grotowski al futur *Performer* i *teacher of Performer*. Grotowski presenta el seu ideal –un ideal, en el cas de Grotowski, marcadament pragmàtic i, es podria dir, carnal– respecte a una determinada concepció de l'home (entès com a ésser humà total), reflectit en la figura del *Performer*. Com si perseguís permanentment l'encarnació

⁷² *The Performer* (El Performer), versió anglesa re-vista i ampliada per l'autor a *The Grotowski Sourcebook*. Edició en castellà a la revista *Máscara* n. 12-13 (octubre 1992-gener 1993) (Cf. bibl.). El text *El Performer* que aquí s'ofereix és una traducció pròpia basada en la versió definitiva en anglès.

⁷³ Nota (que acompanyava el text en el *brochure* publicat pel *Workcenter* de Pontedera): una versió de 'aquest text, basat en una conferència de Grotowski, va ser publicada el maig del 1987 per la revista "Art Press", París, amb el següent comentari de Georges Banu: "El que proposo aquí no és un enregistrament, ni un resum sinó una transcripció d'apunts presos amb la màxima cura, de la manera més pròxima possible al llenguatge de Grotowski. Hauria de ser llegida com a indicació d'un trajecte i no com a programa o document acabat, escrit, tancat". Identificar el *Performer* amb els participants del *Workcenter* seria un abús. Es tracta, més aviat, del cas d'aprenentatge que, en tota l'activitat del "teacher of Performer", ocorre molt rarament.

⁷⁴ L'obra escrita per Grotowski de la seva pròpia mà és relativament escassa. Aquest prioritzava el llenguatge oral per damunt de l'escrit. Pocs són els "textos" de Grotowski que hagin nascut com a textos. La transmissió oral, el diàleg directe, és el seu mode preferit de comunicació, en un intent de ser el més precís possible en la transmissió de les seves idees i en reflectir la interacció, la comunicació viva, d'un moment determinat. La majoria dels escrits de Grotowski són, com si es tractés dels diàlegs socràtics "transcrits" per Plató, transcripcions literals d'entrevistes o de conferències, que després han estat treballades, supervisades o reelaborades per ell mateix o per alguna persona designada o autoritzada per Grotowski. Aquesta manera d'escriure es manté en l'actual *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, com es pot veure en la majoria dels llibres i escrits de Thomas Richards i Mario Biagini.

d'aquest *ánthropos*, Grotowski utilitza, al llarg dels diversos períodes del seu treball, termes com *actor sant*, *home total* [*człowiek zupełny*] i *actuant* (*doer*). Aquest últim és el nom utilitzat en l'art com a *vehicle* per anomenar als artistes que “fan”. Tanmateix, si bé el *Performer* és *doer* (*actuant*, faedor), el primer representa, d'alguna manera, el més alt estadi que pugui ser assolit. Es podria dir que la figura del *Performer* conté, dins de si mateixa, a l'*actor sant*, l'*home total* i l'*actuant*. El *Performer* és un *home d'acció* –potser seria més precís dir *un home contemplatiu en acció*, citant a Vicenç Ferrer– que culmina un procés d'aprenentatge/iniciació i conquesta del coneixement; gnosi que engloba tots els aspectes humans (del ser) i de “l'ofici” (el mestratge en el *performing*) i on conflueixen els pols de l'organicitat i la consciència, la disciplina i l'espontaneïtat, el cos i “l'esperit”.

El text ve a ser com un mapa d'indicacions, una mena de guia de camí vers “l'estat” del *Performer*; segons Grotowski, un *estat de l'ésser*. En ell s'hi troben condensades les orientacions necessàries per a l'*home-actuant* que s'aventura al potencial coneixement que està “més enllà” del seu art. Funciona com l'esbós d'un “plànol-itinerari” que recorda, ni que sigui com a imatge suggerent –i per esmentar un dels autors apreciats per Grotowski– els gravats de la *Subida al Monte Carmelo* de San Juan de la Cruz. De fet, el text de *El Performer* podria encaixar, d'alguna manera, en aquella categoria d'escrits del tipus “manuals” o “tractats espirituals” en què –en esferes diverses a la grotowskiana, però amb propòsits col·laterals– es presenta la potencialitat del desenvolupament “interior”, del *coneix-te a tu mateix*, traçant una via d'ascens vers un determinat estadi de l'ésser i la consecució del coneixement –entès com a *gnosi*. El *Performer*, amb la orientació potencial que traça per a “l'home performatiu”, però, no es basa ni es sustenta en un sistema o doctrina “unitaris” i compactes definits, per exemple, per la religió i, per tant, és una “construcció” a partir de nombroses influències i del bagatge pràctic i experiencial del treball de Grotowski i del mateix Grotowski. El text de *El Performer*, que s'allunya –al menys en aparença– del terme “espiritual”, però que al mateix temps s'alimenta d'un gran nombre de tradicions vinculades –podríem dir– al “sacre”, tracta i elabora una “via del *Performer*”, una mena de “poètica del *performer*”. Aquesta “via” cal entendre-la aquí no només com a “l'ofici” del *performer* sinó com a una totalitat que inclou també els aspectes que van “més enllà” de l'art mateix de la *performance*, la *potencialitat* que ens presentarà Grotowski, lligada a la interioritat humana. *El Performer* és un text, doncs, que en la seva densitat, s'alimenta i conté un gran nombre de referències, citacions i al·lusions, que d'una manera més o menys oculta, de forma explícita o implícita, es suggereixen o fan presents en les seves línies i que configuren el que hem batejat com a “via del *Performer*”. El text i “subtext” de l'escrit, com veurem, en durà a autors com Eckhart, Gurdjieff, Castaneda, Zeami, Takuan, i a obres com *La Filocalia dels pares nèptics*, l'*Himne de la Perla*, els *Upanishads* o l'*Evangeli de Tomàs*, per citar-ne alguns⁷⁵.

La figura del *Performer* es presenta en els següents termes:

El *Performer*, amb majúscula, és l'home d'acció. No es algú que fa el paper d'un altre. És l'actuant, el sacerdot, el guerrer: està fora dels gèneres estètics.

⁷⁵ La connexió entre alguns d'aquests escrits i autors i Grotowski és molt important, per exemple pel que fa a la relació del mestre polonès amb branques i autors del cristianisme més “místic”. Totes aquestes vinculacions mereixeran un estudi profund i un lloc en la futura tesi doctoral.

El *Performer* apareix com a *home d'acció*, donant ja una primera indicació de la seva essència i del seu àmbit d'actuació: és –en primer lloc– “home”; i l'acció és el seu domini, el seu “ofici”. El seu punt de partida, per tant, no són els pensaments, ni les emocions, ni l'espiritualitat ni la metafísica. Es parteix d'allò tangible, pragmàtic i mestreable, del cos i l'acció. El *Performer*, com veurem, articula el seu procés vital a través del “fer performatiu”; “l'acció performativa” és el seu *vehicle*, encara que és una possibilitat entre d'altres. Ell no fa d'un altre, no “interpreta” cap paper, cap personatge, ell *és i fa*, com ja afirmava Grotowski en el seu *Tu es le fils de quelqu'un* [Tu ets el fill d'algú]⁷⁶: O com dirà Grotowski més tard en el text de *El Performer*, «aleshores no s'està en el personatge ni en el no-personatge». En aquesta forma d'art no es “representa” no s'interpreta (en el sentit teatral) sinó que es “fa”. L'*home d'acció*, amb ecos nietzschianes del Zarathustra, té diversos atributs o adopta formes diverses (actuant, sacerdot, guerrer) ja que està fora de les categories estètiques. Però al mateix temps és les tres coses, com en un trinomi indissociable. No se'l pot etiquetar en cap categoria perquè “està” i “no està” en totes.

Ritual és *performance*, una acció acomplida, un acte. El ritual degenerat és espectacle. No cerco de descobrir quelcom nou sinó quelcom oblidat. Quelcom tan antic que totes les distincions entre gèneres estètics ja no són vàlides.

Grotowski defineix aquí la seva concepció de ritual; el ritual entès com a acció acomplerta, com a acte essencial de l'ésser humà, com a *performance*. Aquesta idea és fonamental per a entendre que Grotowski desvincula el ritual d'un sentit religiós en sentit estricte i dels cultes particulars; es centra en l'objectivitat de l'acció, en l'acte humà, terreny comú i partícula essencial de tota manifestació ritual. L'afirmació «el ritual degenerat és espectacle» –ja apuntada, en certa manera per Brecht– no s'ha d'entendre en un sentit despectiu, com si la degeneració impliqués la noblesa i superioritat del ritual per damunt del teatre. Entenem que fa referència, com Grotowski apuntarà en nombroses ocasions, a un suposat fons comú del ritual i el teatre: el teatre va emancipar-se d'aquell substrat compartit convertint-se en representació, en quelcom “per a ser mostrat” i no estrictament “per a ser fet”, sense que això impliqui una pèrdua de qualitat o valor. Així mateix, la relació entre l'home i l'*alteritat vertical*⁷⁷ (o home-sagrat) va anar desapareixent gradualment del teatre. Per a Grotowski, la diferència entre teatre i ritual rau, entre d'altres, en el fet que la seu del muntatge, en el cas de l'espectacle, està en la percepció de l'espectador, mentre que en el ritual està en aquells que fan. De manera similar afirma que «Quan el ritual està fet a la faç

⁷⁶ (...) Tu ets d'algun temps, d'algun lloc. No es tracta d'actuar el rol d'algú que no ets. Aleshores, en tot aquest treball un va més i més vers el principi, més a “estar dempeus en el principi”. i quan tens el no-diletantisme, llavors és una qüestió teva – d'home [człowiek]– que s'obre. Amb aquesta qüestió d'home, és com si una gran porta s'obris: darrere teu hi ha la credibilitat artística, i davant teu quelcom que no demana competència tècnica sinó la competència de tu mateix. (...) Aquesta és l'autèntica qüestió: Ets home, tu?. [T.de l'A.] Jerzy Grotowski, *Tu es le fils de quelqu'un* (Tu ets el fill d'algú), dins *The Grotowski Sourcebook* (Cf. bibl.), cit. p. 305.

⁷⁷ Definició de sacre de R.Otto, citada per Piergiorgio Giacchè a *La verticalità e la sacralità dell'atto* (2003), p.125 de *Opere e sentieri III* (Cf. bibl.)

d'allò diví és ritual; quan, en canvi, està fet a la faç de l'espectador, és teatre»⁷⁸. Doncs bé, l'operació de Grotowski consisteix en “objectivitzar” el fet ritual (o determinats elements que el componen), en treure-li les connotacions concretes d'una tradició o concepció religiosa particular, concebant-lo com a acte objectiu i essencial –amb tota la seva càrrega de sacralitat– que no depèn d'una *estructura mental* o context determinat i que, per tant, pot “funcionar” per a qualsevol ésser humà, independentment de la seva cultura. “*El ritual és acció acomplida, és performance*”; en certa manera, Grotowski substitueix *allò diví* per “allò vertical” o “subtil” –la *verticalitat* o *objectivitat del ritual*. En definitiva, trasllada el fet ritual a un àmbit lligat a les arts performatives, concebant un tipus de ritual o de “pràctica interior/espiritual” que és una forma artística. D'aquí que Grotowski proposi el terme *arts rituals* com a sinònim d'*art com a vehicle*⁷⁹.

Grotowski cerca quelcom –ja des del seu treball anterior al *Teatre de les Fonts* i el *Drama Objectiu*– que ha estat oblidat en les societats actuals, no quelcom nou. No es tracta de crear una nova manifestació artística avantguardista, tampoc de reconstruir “arqueològicament” antics rituals o de fer-ne una síntesi, sinó més precisament de “redescobrir” una antiga “forma d'art” de caràcter objectiu⁸⁰ que, per aportació de Peter Brook, Grotowski anomenarà *art com a vehicle*. Aquesta forma d'art ritual, segons Grotowski, ja existia, en certa manera, en aquella desconeguda arrel comuna del teatre i el ritual, i anava de la mà de la interioritat humana; eren indissociables. Podria dir-se que l'art era un *vehicle* d'aquesta interioritat. Grotowski vincula l'*art com a vehicle* amb quelcom que ja estava present en els antics Misteris egipcis i grecs, com per exemple els d'Eleusis.

Jo sóc *teacher of Performer* (Parlo en singular: *of Performer*). *Teacher* –com en els oficis– és algú a través de qui passa l'ensenyança. L'ensenyança ha d'ésser rebuda, però la manera per l'aprenent de redescobrir-la només pot ser personal. I com el mateix *teacher* ha arribat a conèixer l'ensenyança? Per iniciació, o per furt. *Performer* és un estat de l'ésser. A l'home de coneixement se'l pot pensar en referència a les novel·les de Castaneda, si ens agrada el romanticisme. Jo prefereixo pensar en Pierre de Combas. O fins i tot en el Don Juan descrit per Nietzsche: un rebel enfront de qui el coneixement és un deure; fins i tot quan els altres no el maleeixen, ell es sent diferent, un *outsider*. En la tradició hindú parlen de *vratis* (Les hordes rebels). *Vratias* és algú que està en el camí de conquerir el coneixement. L'home de coneixement [*człowiek poznania*] té a la seva disposició *el fer* i no idees i teories. L'autèntic *teacher*, què pot fer per l'aprenent? Ell diu: *fes-ho*. L'aprenent lluita per entendre, per reduir el desconegut al conegut, per evitar fer-ho. Pel fet mateix de voler entendre oposa resistència. Només pot entendre després de *fer-ho*. *Ho fa* o no. El coneixement és una qüestió de fer.

En la concepció del *Performer*, la figura del *teacher* –tal i com Grotowski es presenta a si mateix– apareix com algú que posseeix el coneixement (havent-lo obtingut per iniciació o

⁷⁸ Jerzy Grotowski, *El montaje en el trabajo del director*. Revista *Máscara* n.11-12 (octubre 1992-gener 1993) (Cf. bibl.), cit. p. 57

⁷⁹ Grotowski, en el seu text *De la compañía teatral al Arte como vehículo*, utilitza com a sinònims tres denominacions per al seu treball: *art com a vehicle*, *objectivitat del ritual* y *arts rituals*.

⁸⁰ Aquesta forma d'art pot associar-se, per la seva voluntat d'“objectivitat” –tal i com s'aprecia en el títol de l'anterior període grotowskià, *Drama Objectiu*– a l'*art objectiu* de Gurdjieff, el qual es contraposa a l'*art subjectiu*. Aquest últim es basa en la casualitat i en una visió individual i subjectiva, regida pels “capricis humans”, mentre que l'*art objectiu* té un valor que sobrepassa la subjectivitat, l'individu, i revela les lleis de l'univers. Gurdjieff dóna com a exemples d'*art objectiu* certes antigues danses sagrades i l'esfinx de Gizeh.

per furt) i el transmet a l'aprenent (no deixeble ni alumne). Grotowski no s'atribueix el títol de *Performer*, ni de mestre, sinó el de *teacher of Performer*, fins i tot no essent *Performer*, té el coneixement i es capaç de formar a l'aprenent que algun dia es convertirà en *Performer* i, a la vegada, en *teacher of Performer*.

El *Performer* és, per Grotowski, *un estat de l'ésser*. Assolir aquest estadi d'esseritat significa convertir-se en *home de coneixement*. Grotowski pren el terme *home de coneixement* de Carlos Castaneda⁸¹ —encara que aquest apareix també en Pierre de Combas i en el seu deixeble Raymond Abellio— per tal d'exemplificar la seva concepció del *Performer* y donar a entendre el caràcter del procés que culmina en “l'encarnació” d'aquest. En els quatre primers relats de Castaneda es descriu que, per arribar a ser *home de coneixement*, cal assolir dos nivells d'ésser: el *caçador* i el *guerrer*. El fet d'arribar a tals estadis no implica necessàriament arribar a ser un *home de coneixement*, ja que no està determinat sols per l'esforç i la voluntat sinó també pel “destí” —lligat a l'essència— d'un ésser humà. La idea de destí i de la “submissió” de l'ésser humà al seu propi “destí” —Grotowski el defineix com a *el procés de cadascú*— la retrobarem més endavant en *El Performer*. Grotowski, atribuint un cert color romàntic a l'*home de coneixement* dels relats de Castaneda, diu que prefereix a Pierre de Combas⁸², o al Don Juan descrit per Nietzsche. Aquest últim es presenta en el text, de la mateixa manera que Pierre de Combas i els *vratis* de la tradició hindú, com un *outsider*, algú que, encara que no sigui atacat pels altres, sent estar al marge i concep la conquesta del coneixement com un deure, com una missió per a complir.

La transmissió del coneixement en Grotowski es entesa en el sentit tradicional, com en els antics oficis. L'aprenent, per a convertir-se en *home de coneixement*, en *Performer*, ha de seguir les consignes del *teacher* i “fer”, lluitar per entendre i comprendre i desenvolupar la seva mestria. En altres paraules, usades sovint per Grotowski, haurà de passar de la *flor de la*

⁸¹ Carlos Castaneda, antropòleg i escriptor, autor d'una sèrie de llibres que descriuen el seu entrenament en un tipus de xamanisme tradicional del *yaquis* de l'Amèrica central, al qual es referia com una forma molt antiga i oblidada.

Afirma Schechner, en la seva *Exoduction* del *Grotowski Sourcebook* (Cf. bibl.) que Grotowski va trobar-se amb Carlos Castaneda i, més tard, amb Barbara Myerhoff (antropòloga, companya de classe de Castaneda al Departament d'Antropologia de la *University of Southern California* i experta en els indis *huichol*. Es diu que Castaneda va prendre un gran nombre d'idees de Myerhoff per al seus llibres sobre Don Juan i els “*yaquis*”). A través de Schechner i Myerhoff, Grotowski va familiaritzar-se també amb els estudis de Victor Turner, al que no va conèixer en persona. Aquestes connexions, per la seva importància, seran motiu d'estudi i aprofundiment en la futura tesi.

Grotowski coneixia els llibres de Carlos Castaneda, dels quals n'apreciava expressament els quatre primers: *Las enseñanzas de Don Juan*, *Una realidad aparte*, *Viaje a Ixtlan*, *Relatos de poder* (Cf. bibl.). La influència en el pensament grotowskià d'algunes de les idees i terminologia de Castaneda és obvia. Les trobem reflectides, sobretot, en el període del *Teatre de les Fonts*. Grotowski va dedicar, a principis dels vuitanta, alguns seminaris a la figura de Castaneda a *Università degli studi di Roma “La Sapienza”*. D'aquests seminaris, si bé part de les lliçons de Grotowski a Roma van ser publicades a *Tecnica originaria dell'attore* (Cf. bibl.), es va excloure, per exigències didàctiques, aquella dedicada a l'obra de Castaneda. A la relació específica entre Grotowski i Castaneda li dedicarem un capítol monogràfic en la tesi doctoral.

⁸² Molt poc es sap d'aquest personatge incatalogable i de la seva obra, pràcticament introbable i inaccessible. Les seves idees ens són conegudes per un deixeble seu, Raymond Abellio, qui posseeix una extensa obra escrita disponible en francès. En els seus escrits s'aprecien algunes de les idees preses per Grotowski, que s'analitzaran en les futures línies de recerca de la tesi.

jovenesa a la *flor del mestratge*⁸³. Assolint el mestratge, el *Performer* transcendeix el seu art i s'endinsa en el que ha estat anomenat *l'aspecte interior del treball* (*the inner aspect of the work*), en aquell *estat de l'ésser* que Grotowski planteja. En l'aprenentatge la manera d'assimilar, redescobrir i desenvolupar l'ensenyança és de caràcter personal, diversa per a cada individu. Per a Grotowski, de la mateixa manera que en el *Gran aprenentatge* del budisme zen, «el coneixement és una qüestió de fer». L'aspecte pràctic ha estat i és el cor del seu treball. Conseqüentment, la base d'operacions de l'aprenent és la *praxis* i no les idees i les teories, com ja ha apuntat Thomas Richards, col·laborador essencial de Grotowski.⁸⁴

En la segona part de *El Performer* –titulada *El perill i la oportunitat* (*chance*)– es torna a la idea del guerrer, ara no només vinculada a Castaneda sinó a d'altres tradicions:

El perill i la oportunitat

Quan faig servir el terme guerrer potser pensareu en Castaneda, però totes les escriptures parlen del guerrer. Podeu trobar-lo tant en la tradició hindú com en l'africana. És algú que és conscient de la seva pròpia mortalitat. Si és necessari d'afrontar els cadàvers, els afronta, però si no és necessari matar, no mata. Entre els indis del Nou Món es diu que entremig de dues batalles, *el guerrer té el cor tendre com una joveneta*. Per conquerir el coneixement lluita, perquè la pulsació de la vida esdevé més forta i més articulada en moments de gran intensitat, de perill. Perill i oportunitat van junts. No es té classe sinó enfront del perill. En el moment del repte apareix la ritmatització dels impulsos humans.

El guerrer és algú conscient de la seva pròpia mortalitat. Aquesta idea la trobem de nou en Castaneda; *la mort com a consellera*, sempre present darrera de l'espatlla esquerra. En els seus relats, es descriu com el guerrer l'ha de tenir sempre molt present, i quan arribi l'hora, dansarà davant d'ella la seva última dansa. Quant més impecable hagi estat la seva vida com a guerrer, més temps tindrà per dansar, i la mort haurà d'esperar el fi de la dansa per endur-se'l. Grotowski entén que la consciència i acceptació radical de la pròpia mortalitat es vincula a les arrels mateixes de les tècniques personals de coneixement lligades a diverses tradicions, com expressava en una de les seves lliçons romanes dedicades a Castaneda.⁸⁵ El tema de la consciència de la mort apareix explícitament, per exemple, en els escrits de *La Filòcalia*, també font d'un profund interès per part de Grotowski i als quals dedica llargues disquisicions també en les lliçons a la *Universitat de Roma*. Diversos autors filocàlics

⁸³ Les expressions *flor de la juvenesa* i *flor del mestratge* provenen de Zeami, antic mestre del teatre Nôh japonès. La *flor de la juvenesa*, que veurem aparèixer més endavant en el text, és utilitzada per Grotowski per a definir el temps limitat d'osmosi entre el cos i l'essència. És el moment en el que cal passar del *cos-i-essència* al *cos de l'essència*. La *flor del mestratge*, si bé no es cita explícitament en *El Performer*, forma part de la terminologia habitual de Grotowski.

⁸⁴ Grotowski sap que aprendre quelcom és conquerir-ho en la pràctica. Cal aprendre a través del “fer i no memoritzant idees i teories. Les teories les hem usat en el nostre treball només quan podien ser d'ajuda per a resoldre un problema pràctic. El treball amb Grotowski no ha estat ni molt menys similar a aquell d'una escola on un aprèn les lliçons. Estic convençut que ell ha cercat d'ensenyar no només a la meua ment, sinó al meu ésser sencer. [Thomas Richards. *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*.] (Cf. bibl.)

⁸⁵ *La consciència de la inevitabilitat de la nostra mort, en certa manera, està lligada a les arrels mateixes de la recerca de les tècniques personals. (...) També en el relat de Castaneda teniu aquesta imatge, és la famosa història de la mort que està sempre darrera de la teua espatlla esquerra i que és el teu millor conseller. No és, de cap manera una imatge de malaltia, malalta, pragmàticament és eficaç; perquè don Juan ha posat la mort darrera de l'espatlla esquerra, aquesta és una altra qüestió... [T. de l'A.] Jerzy Grotowski, *Tecniche originarie dell attore*. (Cf. bibl.) cit. p. 268*

mentionen el *record de la mort* com a instrument per a “escalfar el cor” i situar-se en un estat d’humilitat per a la pregària continua. La mateixa idea es troba també en els escrits de Gurdjieff⁸⁶: en *L’última hora de vida*, per exemple, es planteja de manera monotèmica la consciència permanent de la presència de la mort.

A continuació en el text, es diu que el guerrer, si ha d’afrontar els cadàvers –i per tant matar–, els afronta, però que quan no és necessari matar, no ho fa. «Enmig de dues batalles, el guerrer té el cor tendre com una joveneta». Traslueix aquí una concepció de guerrer que trobem, de nou, en el fons de les tradicions orientals del zen i del taoisme vinculades a les arts marcial, a la via del *bushido*. Per als samurais, el camí del guerrer era una forma de vida, un “vehicle” d’adquisició de coneixement, de desenvolupament vital i interior. Els samurais del segle XV feien un viatge iniciàtic i ascètic d’aprofundiment en l’art marcial anomenat *musba-shugyô*. Aquest els portava a viatjar durant anys a la recerca d’enfrontaments, en els que es jugaven la vida i a través dels quals forjar-se com a guerrers i adquirir coneixement. Alguns samurais, després d’una vida activa en la guerra, després d’haver combatut i matat molts oponents, transcendien la violència, convertint la via del guerrer en art i en pràctica espiritual. Quan més alta era la seva mestria en les arts del guerrer, més alt era el seu nivell de desenvolupament interior i el seu coneixement. El mític samurai Miyamoto Musashi⁸⁷, fundador de l’escola dels dos cels en un (*Niten Ichi Ryu*), quan va arribar a l’excel·lència en l’art del sabre i de l’estratègia, va deixar de donar mort als oponents, i va dedicar-se a “la via” –el treball espiritual– no només a través de l’art del sabre sinó de les diverses arts com la pintura, la calligrafia, l’artesanía etc.

Per a Grotowski, el perill i l’oportunitat van junts; en els moments de gran perill la pulsació de la vida és forta, intensa, articulada, i és una oportunitat per a créixer en el procés del coneixement i del desenvolupament interior. Es té “classe” només encarant el perill. De la mateixa manera que en l’exemple dels indis del Nou Món mencionats per Grotowski, aquesta idea és igualment visible en els guerrers samurai que citàvem anteriorment. El guerrer, a través del seu art, cerca i s’enfronta amb el perill extrem, el que pot suposar la seva pròpia mort, per tal de transcendir-se a si mateix i al seu art, i així entrar –per dir-ho en la terminologia grotowskiana– en l’alta connexió (*higher connection*). El perill és un moment excepcional en què els esquemes habituals i els automatismes es revelen com a inconsistents. En aquesta situació, l’ésser humà es connecta a una altra font –com una segona naturalesa– en la que el seu màxim potencial es fa present. Aquesta segona naturalesa es podria lligar amb la frase de Spinoza en la seva *Ètica*⁸⁸: *No sabem el que pot fer un cos*. En un moment així, l’home es capaç de proeses increïbles que mai no faria en un estat “normal”; el seu comportament és extraquotidià, completament articulat i precís; «apareix una ritmatització de les pulsacions humanes». Aquesta idea es troba ja clarament apuntada a

⁸⁶ G.I.Gurdjieff, (Alexandropol, 13 de gener de 1872 – París, 29 d’octubre de 1949) Mestre místic, filòsof, escriptor, compositor i mestre de danses sagrades. Fundador del *Quart Camí*, sistema i escola espiritual que beu principalment de fonts gnòstiques, sufís i del cristianisme oriental.

⁸⁷ Miyamoto Musashi, mític samurai del segle XVII. Autor de *El manuscrit dels cinc anells* [*Escrits sobre els cinc elements*] i *Dokkodo* (*la via que cal seguir sol*) entre d’altres. Textos en castellà inclosos a *Miyamoto Musashi*, a cura de Kenji Tokitsu (Cf. bibl.)

⁸⁸ Baruch de Espinoza, *Ètica demostrada segun el orden geométrico*. (Cf. bibl.)

Vers un teatre pobre.^{89,90} El ritual és, per a Grotowski, un d'aquests moment de perill i oportunitat, d'una gran intensitat; intensitat “construïda” i intencional, rítmica, precisa i articulada en allò que es fa:

El ritual és un moment de gran intensitat. Intensitat provocada. Llavors la vida esdevé ritme. El *Performer* sap lligar els impulsos del cos al cant. (El flux de la vida s'ha d'articular en formes.) Aleshores, els testimonis entren en estats d'intensitat perquè, per dir-ho així, han sentit una presència. I tot això és gràcies al *Performer*, que és un pont entre el testimoni i aquest quelcom. En aquest sentit, el *Performer* és *pontifex*, el que fa ponts.

«El *Performer* sap lligar els impulsos del cos al cant», per tant, la sonoritat a l'impuls corpori.⁹¹ Aquesta és una indicació que ens mostra un dels àmbits fonamentals de treball del *Performer*, en aquest cas, el “fer performatiu” a partir i al voltant d'*antics cants vibratoris*. Els *cants de tradició* (junt amb el *performing*) són els instruments/cines d'aquest i l'eix principal al voltant del qual gira tota la “poètica” de *l'art com a vehicle*. El *Performer*, doncs, sabent unificar cos i so i articular en formes el *flux de la vida*, apareix com a *pontifex* —el qui fa ponts. Ell és el vehicle d'una “presència”; esdevé, en el ritual, el pont entre els testimonis i aquella

⁸⁹ En un moment de shock psíquic, de terror, de perill mortal o de goig enorme, un home no es comporta “naturalment”. Un home que es troba en un estat elevat d'esperit utilitza signes rítmicament articulats, comença a dansar, a cantar. Un signe, no el gest comú, és l'element essencial d'expressió per a nosaltres. [T. de l'A.] Grotowski, *Hacia un teatro pobre* (Cf. bibl.) Cit. p. 12

⁹⁰ A *Teatro Laboratorio* (Cf. bibl.), llibre que recull alguns dels textos essencials que conformen *Hacia un teatro pobre*, aquest fragment hi apareix amb matisos significatius: *Quan un ésser humà pateix un shock produït per un ensurt, una greu amenaça o una alegria excessiva, deixa de comportar-se “naturalment”, comença a actuar de “manera diferent”, artificialment, al menys als ulls d'un observador objectiu. Transportat per l'entusiasme, l'home comença a fer gestos, a dansar, a cantar i a “articular” rítmicament; aquest és el signe i no el gest habitual, el que per a nosaltres constitueix l'excepció elemental.* [T. de l'A.]

⁹¹ Sobre aquesta vinculació fonamental entre sonoritat i cos, diu Thomas Richards:

La veu és per a nosaltres un instrument fonamental. (...) la melodia, el ritme i la pronunciació havien de ser precises, perquè la manera en la que la paraula es pronuncia en el cant és part del treball. La tècnica que utilitzem —si es pot dir així— té a veure amb la manera en la qual el so és emès i al mateix temps penetra el cos. Pensa en un violoncel: cal explorar la relació entre la corda i la caixa. No es tracta només, en el cas del nostre treball amb el cant, d'un procés de la veu, sinó també d'una acció que convoca diverses forces. Com el violoncel: hi ha les cordes, que vibren, i la caixa, que crea el so. La veu és corda i tot el cos és caixa de ressonància. I depèn de com se la acull, la vibració, i de com se la ofereix: aquestes són accions. I aquí el treball és rigorós. No és melodia, és quelcom més. Grotowski deia: “Toca'm l'espatlla amb la veu. Fes ressonar aquí. Cerca la manera de fer arribar el so a dins teu, aquí”. I aleshores també les cames compten, o els peus, la columna vertebral, i tot canvia. No som trossos de carn sinó caixes de ressonància que demanen de ressonar.[...] Cal cercar la ressonància en el cos. [T. de l'A.] Thomas Richards, d'una conversa amb Gioia Costa a Pontedera, el 12 d'octubre del 2003. Text publicat a www.tracingroadsacross.net

Recordo Grotowski treballant amb mi: “Estigues dempeus així. No, així. No, canvia. Més cap endavant amb la columna. Arqueja la columna! Doblega els genolls. Ara una mica més.” Ell tractava de veure com la manera en la què estava dempeus afectava el so i la ressonància, i la connexió subtil que podia néixer entre mi i el cant. La ressonància no és només una qüestió de com el so està ressonant en el cos, sinó també com ressona en l'espai, de manera que el teu cos esdevé un conductor de so que va en dues direccions. Veus i so van endins, i també enfora. Però, aleshores, veus que no és només una qüestió d'estar dempeus i respirar: és una qüestió d'impuls, perquè respirar és un impuls. L'alè anant endins, l'alè anant enfora (demostra la respiració) és un impuls que engloba de manera subtil tot el meu cos. I després, no és només una qüestió d'estar dempeus, de respirar i d'impuls, sinó una qüestió de com el meu cos, en definitiva, es permet a ell mateix ésser, com vist per l'espai, o per aquells al meu voltant. [T. de l'A.] *With and after Grotowski*, conversa de Thomas Richards i Mario Biagini amb Maria Schevtsova. Cambridge Journals, 2009. (Cf. bibl.) cit. p. 350

presència, provocant estats intensos en ells. Aquest fet es dona pel fenomen que Grotowski, prenent el terme de la física, ha anomenat *inducció*: si s'apropa un cable amb electricitat a un altre que no en té, sense tocar-se, aquesta, encara que en menor voltatge, es transmet al cable que no en tenia. Tanmateix, provocar la inducció, no és l'objectiu del *Performer*; es tracta simplement d'un fenomen que es dona en l'acompliment de la *verticalitat* o *acció interior* (passatge d'ordre energètic des d'allò tosc a allò subtil) lligada a l'*Acció* (l'estructura performativa).

A continuació en el text, Grotowski ens situa en el terreny de l'essència, de l'esseritat, element crucial en el camí vers l'estat del *Performer*.

L'essència: etimològicament és tracta de l'ésser, de l'esseritat. L'essència m'interessa perquè res en ella és sociològic. És allò que no s'ha rebut dels altres, allò que no ve de fora, que no és après. Per exemple, consciència (en el sentit de *the conscience*, la "consciència moral") és quelcom que pertany a l'essència; és diferent del codi moral que pertany a la societat. Si trenques el codi moral et sents culpable, i és la societat que parla en tu. Però si fas un acte contra la consciència sents remordiments – això és entre tu i tu mateix i no entre tu i la societat. Perquè gairebé tot el que posseïm és sociològic, l'essència sembla poca cosa, però és nostra.

L'essència és un punt d'atenció per Grotowski perquè no és quelcom de caràcter sociològic, ni rebut dels altres ni après. És quelcom propi i primordial. Veiem en aquest paràgraf la influència de Gurdjieff⁹² en els conceptes grotowskians. Els ensenyaments del mestre grec-armeni diferencien entre l'essència i la personalitat: l'essència és aquella part d'un mateix que no ha estat heretada ni apresada; aquell "jo" que simplement "és", mentre que la personalitat és el "jo" construït amb el temps a través de l'educació, la cultura i el condicionament social. L'essència és el "jo" que pot veure's en els nens petits i que, gradualment, va perdent-se amb els anys en favor de la personalitat. Creix la personalitat, decreix l'essència. En el treball de Gurdjieff, aquestes dues parts inseparables, de la mateixa manera que el dipol saber/ser, han de ser equilibrades.

Thomas Richards parla de l'essència en termes similars als del seu *teacher*. Per a Richards, el cor del treball del *Workcenter* és el redescobriment de l'essència oblidada, el retorn a la casa primordial, a l'origen; i aquesta recerca està vehiculada a través d'una estructura precisa.⁹³

⁹² La influència de Gurdjieff en les idees grotowskianes és una de les més importants. Testimoni escrit d'aquesta influència és l'entrevista a Grotowski sobre Gurdjieff publicada sota el nom de *Era como un volcán* (Cf. bibl.). En la futura tesi, es dedicarà un capítol monogràfic a la connexió Grotowski-Gurdjieff.

⁹³ Els nens estan en contacte amb l'essència –en ells hi ha una adherència immediata– els adults han de redescobrir-la, però en un altre nivell (no es tracta d'una regressió), i sobre això treballem. La recerca neix amb la manca, amb la sensació que alguna cosa és incompleta. S'obre una capa de desig d'aquest contacte redescobert, amb això que és tan íntim en l'ésser nat, un desig que es manifesta abans de tenir un nom. El "Jo vull..." no té objecte, i la consciència de quelcom que manca és l'inici de la recerca. Algunes sensacions tenen un poder que es manifesta abans de l'evolució del desig sobre un altre pla. Allà s'inicia el nostre veritable treball, quan aquell desig íntim es fa exigent: en l'estadi anterior, la resposta no pot assolir l'esfera del fer, no s'aconsegueix trobar un camí que es concreti en acció.

En la recerca sobre els cants a Action, per exemple, aquest desig, en un principi contingut en un marc intern, a través d'un treball en profunditat, ha generat accions, reaccions, i ha tendit conscientment vers la transformació d'energia, en ones. Així, quan la descoberta arriba, té tot el caràcter d'una revelació oblidada, de la trobada amb quelcom desconegut i, tanmateix, ja conegut.

Grotowski presenta, amb un exemple sobre els guerrers *Kau* del Sudan i un altre del mestre *Nôh Zeami*⁹⁴, el procés de desenvolupament de del *cos-i-essència* al *cos de l'essència*:

En els anys Setanta, a Sudan, hi havia encara joves guerrers en els pobles *Kau*. En el guerrer en plena organicitat, el cos i l'essència poden entrar en osmosi i sembla impossible dissociar-los. Però no és un estat permanent, no roman llargament. És, segons l'expressió de Zeami, *la flor de la juvenesa*. En canvi, amb l'edat, és possible de passar del *cos-i-essència* al *cos de l'essència*. I això resulta d'una difícil evolució, transmutació personal que, d'alguna manera, és la tasca de cadascú. La qüestió clau és: Quin és el teu procés? Ets fidel o lluites contra el teu procés? El procés és com el destí de cadascú, el seu propi destí que es desenvolupa en el temps (o simplement es desenrotlla- i això és tot). Llavors: *Quina és la qualitat de la teva submissió* al teu propi destí? Es pot captar el procés si allò que es fa està en relació amb un mateix, si no *s'odia allò que es fa*. El procés està lligat a l'essència i condueix, virtualment, al *cos de l'essència*. Quan el guerrer es troba en el curt període d'osmosi *cos-i-essència*, ha de captar el seu procés. Adaptat al procés, el cos esdevé no-resistent, gairebé transparent. Tot és lleuger, tot és evident. En el *Performer* el *performing* pot resultar molt pròxim al procés.

L'aprenent de *Performer* ha de desenvolupar, junt amb el “fer” —la *flor del mestratge* que abans mencionàvem— l'essència, relacionada amb l'ésser i «l'*awareness* (la consciència que no està lligada al llenguatge [a la màquina de pensar] sinó a la presència)». Per a Grotowski, aquesta ha de ser desenvolupada quan s'està en la *flor de la juvenesa*, quan s'és *cos-i-essència*, ja que l'estat d'osmosi no és durador. A través d'una difícil i llarga evolució, de l'esforç prolongat i sistemàtic, pot aconseguir-se la transmutació a *cos de l'essència*. La qüestió radica aquí en si un és o no fidel al seu propi *procés*, és a dir, si s'accepta el propi *destí* —ligat a l'essència. El procés de cadascú pot ser captat si *el que es fa* està en relació amb un mateix —amb el propi “camí?”—, «si no s'odia el que es fa». Les afirmacions grotowskianes apunten, en certa manera, a l'acompliment de la màxima del Ramana Maharishi⁹⁵ *sigues el que ets*, i el descobrir el *vehicle* propi, un “fer” a través del qual aproximar-se a l'essència pròpia i desenvolupar-la. Per a Grotowski, el *performing* pot resultar molt proper a aquest procés de transmutació, encara que és sols una possibilitat entre d'altres. Per a cada individu, el *vehicle* pot ser diferent, segons l'essència personal; l'artesania, les arts marcial, certes pràctiques espirituals, les danses sagrades etc.

En la següent part de *El Performer*, titulada *El Jo-Jo*, Grotowski dóna indicacions més precises sobre l'evolució des del *cos-i-essència* al *cos de l'essència*. Aquest procés de passatge està vinculat al desenvolupament d'una qualitat doble de l'ésser humà: el *Jo-Jo*; el *Jo* que es

El desig sense nom volia trobar la pròpia casa perquè existia en la infantesa però s'havia després com contret, i havia anat perdut. Restituir-li la casa i acollir-lo, i és una part d'això al que tendim en el nostre fer. Heus aquí: alliberant les energies pures es pot treballar sobre l'origen de l'ésser humà, o simplement vers l'origen?

Com treballar sobre tot això en una estructura precisa? És el cor del nostre treball, fer tot això perceptible i donar-li, dins d'una estructura rigorosa, una resposta. [T. de l'A.] [Thomas Richards, d'una conversa amb Gioia Costa a Pontedera, el 12 d'octubre del 2003. Text publicat a www.tracingroadsacross.net]

⁹⁴ Zeami Motokiyo, (1363-1443). Actor i dramaturg japonès. Va escriure obres de teatre *Nôh* i diversos tractats de “tècnica teatral” com el *Fushi Kaden*, *Llibre de la transmissió de la flor i l'estil*, i *Les tradicions secretes del Nôh*. (Cf. bibl.)

⁹⁵ Un dels grans *gurú* de l'Índia. Paul Brunton escriu sobre la seva figura i pensament a *India secreta* (Cf. bibl.), llibre que va tenir una gran influència en el jove Grotowski. Ramana Maharishi, a qui no va conèixer personalment, doncs el gurú va morir l'any 1950, el va marcar d'una manera determinant en el seu pensament i obra. Aquesta connexió, per la seva significació, mereix un capítol propi en la tesis doctoral.

desenvolupa en el temps –es podria anomenar “personalitat” o “el que un fa”, i el *Jo* de la presència –el *jo* que sols mira, que està simplement present, un testimoni silenciós fora del temps. La presència d’aquest últim “jo” és recurrent en les diverses tradicions orientals i s’ha designat amb noms com “jo essencial” o “jo superior”. En l’escrit *Tai-aki* del mestre zen Takuan⁹⁶ es menciona el *rostre original*, presentat d’una manera similar a la de Grotowski: *Aquesta ment no neix amb el naixement i no mor amb la mort, i per això s’anomena el rostre original.*

El Jo-Jo

Es pot llegir en els textos antics: *Nosaltres som dos. L’ocell que picoteja i l’ocell que mira. Un morirà, l’altre viurà.* Embriacs d’estar en el temps, preocupats de picotejar, ens oblidem de *fer viure* la part de nosaltres mateixos que mira. Aleshores existeix el perill d’estar tan sols en el temps, i de cap manera fora del temps. Sentir-se mirat per aquesta altra part d’un mateix, la que està com fora del temps, dóna una altra dimensió. Existeix un Jo-Jo. El segon Jo és quasi virtual; no és –en tu– l’esguard dels altres, ni cap judici: és com un esguard immòbil, presència silenciosa, com el sol que il·lumina totes les coses – i això és tot. El procés de cadascú pot aconseguir-se només en el context d’aquesta presència immòbil. Jo-Jo: en l’experiència la parella no apareix com separada sinó com a plena, única.

Grotowski exemplifica els dos “jos” amb la imatge dels dos ocells, aparentment extreta del quart *adhya* del *Svetasvatara Upanishad*: *Dos ocells, amics inseparables, s’agafen al mateix arbre. Un d’ells menja el fruit dolç, l’altre el contempla sense menjar.*⁹⁷ La mateixa idea, però expressada amb una imatge diferent, la trobem també en d’altres escrits d’altres tradicions; en l’*Evangelí de Felip*, text gnòstic de la *Biblioteca de Nagh Hammadi*: *Dos estaran en el mateix jac; un viurà, l’altre morirà.*; també, en certa manera, en el *Jo i Tú* de Martin Buber⁹⁸: [...] *Així, llavors, el Jo de l’home també és doble.*

El desenvolupament del Jo-Jo plantejat per Grotowski, ens retorna un altre cop a Gurdjieff, particularment en relació amb la tècnica del *record de sí* eix principal dels ensenyaments gurdjieffians. Aquesta tècnica beu directament del *record permanent de Déu* i la *pregària continua del cor* de les tradicions dels *pares del desert* i l’*hesicasme* –representades pels escrits de *La Filocalia*⁹⁹– així com de la mística sufi i les tècniques dels dervitxos¹⁰⁰. Segons Gurdjieff, la *consciència* de l’home només és possible si un es recorda permanentment a sí

⁹⁶ Takuan, mestre zen i artista marcial del segle XVI. Autor d’escrits com *La inescrutable subtilesa de la saviesa immutable* i *Tai-A ki, notes sobre l’espasa sense rival* [traduccions en castellà a *El alma del samurai*, a càrrec de Thomas Cleary] (Cf. bibl.)

⁹⁷ Una altra traducció en anglès d’aquest *Upanishad* diu: *Two birds, united always and known by the same name, closely cling to the same tree. One of them eats the sweet fruit; the other looks on without eating.* [Dos ocells, sempre units i coneguts pel mateix nom, propers s’abracen al mateix arbre. Un d’ells menja el fruit dolç, l’altre mira sense menjar.] (Cf. bibl.)

⁹⁸ Buber, filòsof jueu, amb els seus escrits *I and Thou*, *Gog and Magog* i *Tales of Hassidism*, entre d’altres, ha influït profundament en les idees de Grotowski. Els llibres que hem citat van ser, sens dubte, peces clau en la biblioteca grotowskiana. La connexió de Grotowski amb aquest autor serà abordada en la tesi doctoral.

⁹⁹ La *Filocalia* és una col·lecció de textos de l’espiritualitat ortodoxa oriental compilats per Nicodem l’Hagiorita i Macari de Corint. Recull escrits que van des dels pares del desert fins als autors bizantins del segle XIV i que tracten sobre l’hesíquia (quietud), la nepsis (sobrietat), la vigilància i la pregària contínua del cor.

¹⁰⁰ Aquestes antigues tradicions van ser un focus d’interès personal per part de Grotowski, que es fa patent en les seves lliçons romanes publicades sota el nom de *Tecniche originarie dell’attore* (Cf. bibl.). Es preveu en la tesi, dedicar un capítol a la connexió de Grotowski amb tota la tradició filocalia de l’església cristiana ortodoxa oriental i les tècniques sufis del *dikhr*.

mateix, si realment *s'està present*. Per tal de recordar-se a sí mateix s'aplica un exercici anomenat *dividir l'atenció*: s'enfoca l'atenció, simultàniament, en diverses direccions; es pren consciència –es “vigila”, al mateix temps, de l'exterior (el que un veu, sent, escolta, fa) i de l'interior (la percepció d'un mateix o “propiocepció”, pensaments, emocions, sensacions). A això s'hi afegeix, en l'ensenyança del mestre grec-armeni, un tercer vector d'atenció dirigit a l'eix vertical (les *influències C* segons la terminologia de Gurdjieff), aspecte que connecta directament amb la *verticalitat, el subtil, o el que està per damunt del cap* en la seva concepció grotowskiana. El procés des del *cos-i-essència* vers el *cos de l'essència* pot acomplir-se només en el context de la presència immòbil i silenciosa que no jutja, que només mira i testimonia. El “jo” essencial que mira a l'altre “jo”. Quan la presència dels dos “jos” és permanent, està cristallitzada, es forma el *cos de l'essència*, un *Jo-Jo* inseparable, no dividit, una parella plena i única o, d'una altra manera, un ésser humà complet, total. Grotowski reprendrà més endavant, en la citació eckartiana al final de *El Performer*, els mateixos conceptes de qualitat doble de l'existència humana, amb paraules diferents: aquell jo que *segons el meu naixement morirà i desapareixerà*, i aquell altre que, *segons el meu mode de no-nat, [...] he de restar ara i per sempre*.

En el camí del *Performer* es percep l'essència quan està en osmosi amb el cos, llavors es treballa en el procés desenvolupant el Jo-Jo. L'esguard del *teacher* pot, de vegades, funcionar com a mirall del lligam Jo-Jo (aquest lligam no està encara traçat). Quan el canal Jo-Jo està traçat, el *teacher* pot desaparèixer i el *Performer* continuar cap al *cos de l'essència*, que qualsevol pot veure en la fotografia del Gurdjieff vell assegut en un banc a París. De la fotografia del jove guerrer Kau a aquella de Gurdjieff hi ha el passatge del *cos-i-essència* al *cos de l'essència*.

El Jo-Jo no vol dir d'ésser tallat en dos sinó d'ésser doble. Es tracta d'ésser passiu en l'acció i actiu en el veure, (al contrari de l'habitual). Passiu: ésser receptiu. Actiu: estar present. Per nodrir la vida del Jo-Jo, el *Performer* ha de desenvolupar no un organisme de músculs, atlètic, sinó un organisme-canal a través del qual les energies circulen, les energies es transformen, el subtil és tocat.

Per Grotowski, en la via del *Performer*, cal desenvolupar la qualitat doble, els dos “jos” quan l'essència està en osmosi amb el cos, en el moment en que el cicle de la vitalitat “juvenil”, arrelada en el cos, està en el seu punt àlgid; és precisament en aquest moment que cal “treballar-la”. I el *teacher* pot ser com un mirall de la connexió entre els dos “jos”, el pont entre l'aprenent i l'essència, el seu jo-testimoni. Un exemple del pas des del *cos-i-essència* al *cos de l'essència* és, per a Grotowski, la diferència entre la fotografia d'un jove guerrer Kau del Sudan, en plena organicitat, i la fotografia de Gurdjieff ja vell assegut en un banc de París. Segons Grotowski, l'ésser doble es tracta de *ser passiu en l'acció y actiu en la mirada*, per tant estar “en repòs en l'acció” però al mateix temps “en moviment”, vigilant i receptiu en l'acció. En certa manera, estar present davant de l'acció, ser-ne testimoni. L'hàbit comú és invers a la indicació de Grotowski. En la proposta grotowskiana s'hi entreveu una de les seves expressions més usades, el *moviment que és repòs*¹⁰¹ de l'*Evangelí de Tomàs*¹⁰² (Biblioteca de Nagh Hammadi)¹⁰³.

¹⁰¹ Reproduïm aquí tot el *logion*, el qual forma part del “pròleg” de l'*Opus Action : Digné JS* : “*Si us diuen: Vosaltres d'on heu sortit? diguen-los: Nosaltres venim de la llum, del lloc on la llum surt, allà, fora d'ella mateixa. Ella s'ha mantingut i s'ha revelat en llur imatge. Si us diuen: Vosaltres, qui sou?, diguen: Nosaltres som els seus fills i som els elegits del pare vivent.*”

Per aconseguir encarnar la parella única de “jos” cal desenvolupar un organisme canal a través del qual les forces –les energies– circulen, i no un organisme atlètic basat en la força muscular. Si bé és necessària la tonicitat –doncs la vigilància i l’acció impliquen mobilització muscular i aquesta és imprescindible per a poder realitzar el pas d’allò tosc al subtil–, quan Grotowski parla d’energies es refereix a la qualitat i no a la quantitat. El cos que concep és com una refinèria que pot transformar l’energia pesant i grollera en energia subtil i refinada. Es tracta d’assolir una naturalesa completa en la que tot té el seu lloc natural: «el cos, el cor, el cap, quelcom que està “per sota dels peus” i quelcom que està “sobre del cap”». En aquesta línia vertical, l’aprenent haurà d’aconseguir una *verticalitat* tensada entre la *organicitat* (el flux de la vida, els instints, la vitalitat) i l’*awareness* (la consciència, el potencial “aspecte home”).

El *Performer* ha de fonamentar el seu treball en una estructura precisa –fent esforços, perquè la persistència i el respecte pels detalls són el rigor que permeten que el Jo-Jo es faci present. Les coses a fer han de ser precises. *Don't improvise, please!* És necessari trobar accions simples, però tenint cura que siguin dominades i que això duri. Si no, no seran simples sinó banals.

Si en el paràgraf anterior Grotowski dibuixa l’ascensió vers el subtil a través d’un *organisme canal* i d’un “jo” vigilant i testimoni, en el present fragment ens presenta, amb clara referència al *mètode de les accions físiques* de Stanislavski, el fonament i el pas per “tocar” el subtil. Cal abordar el treball, com el bon artesà en el seu ofici, a partir d’allò tangible, d’allò mestreable, i no des de la improvisació o des d’una pseudo-espiritualitat poc rigorosa. L’*actuant* s’ha d’ocupar amb cura dels detalls en una estructura precisa i articulada. Ha de ser capaç de dominar les accions (les *accions físiques*) i ser capaç de repetir-les amb precisió, procurant de mantenir-les vives com el primer dia de la seva gestació. El *mètode de les accions físiques* de Stanislavski¹⁰⁴, adaptat i desenvolupat per Grotowski al nivell dels impulsos, juntament amb el treball sobre els *antics cants vibratoris*, formen l’autèntic cor de l’*art com a vehicle*, la seva columna vertebral al voltant de la qual orbiten la resta d’elements.

En el penúltim paràgraf de *El Performer*, Grotowski desplega les potencialitats del *performing* com a instruments per a “actualitzar” la memòria i retornar, anant més i més enrera, a l’origen:

Si us pregunten: Quin és el signe del vostre pare que està en vosaltres?, diguen-los: És un moviment i un repòs. [T. de l’A.] *logion* 50 de l’*Evangelí de Tomàs* (Cf. bibl.)

¹⁰² Text de caràcter gnòstic en llengua copta inclòs en la *Biblioteca de Nag Hammadi*. Està format per 114 dites (*logia*) atribuïdes a les ensenyances no-públiques de Jesús. Alguns fragments en grec d’aquest recull de dites ja es coneixen per altres manuscrits trobats anteriorment a Oxyrrhynchus, també a Egipte. La datació de la versió copte volta per l’any 340 i la de la versió grega, vers el 200 D.C. Alguns estudiosos relacionen aquest “Evangelí” amb la font Q, recull primitiu de dites que hauria servit com a base per a la redacció dels evangelis canònics.

¹⁰³ Col·lecció de textos gnòstics, formada per 13 còdexs en paper, trobada a Nag Hammadi (Egipte), el 1945. Els còdexs inclouen 52 tractats gnòstics i Evangelis de diversa naturalesa així com tres obres del *Corpus Hermeticum* i una traducció/versió parcial de La República de Plató.

¹⁰⁴ La relació, aquí tot just apuntada, de Stanislavski i el seu *mètode de les accions físiques* amb el treball de Grotowski és d’una importància vital i mereix un capítol apart en la futura tesi.

Un dels accessos a la via creativa consisteix en descobrir en un mateix una corporalitat antiga a la que s'està lligat per una relació ancestral forta. Aleshores no s'està en el personatge ni en el no-personatge. Partint dels detalls es pot descobrir en un mateix a un altre —el teu avi, la teva mare. Una fotografia, la memòria de les arrugues, l'eco distant del color de la veu permeten de reconstruir una corporalitat. Primer, la corporalitat d'algú conegut, i després més i més lluny, la corporalitat del desconegut, l'ancestre. És literalment la mateixa? Potser no literalment, però si com hauria pogut ser. Es pot arribar a un passat molt llunyà, com si la memòria és desvetllés. És un fenomen de reminiscència, com si recordessis el *Performer* del ritual primari. Cada cop que descobreixo alguna cosa tinc la sensació que és allò el que recordo. Els descobriments són darrere nostre i cal fer un viatge enrere per arribar a ells.

Amb la irrupció —com en el retorn d'un exiliat— es pot tocar quelcom que ja no està lligat als orígens sinó —si goso dir-ho— a l'origen? Crec que sí. Està l'essència amagada darrera de la memòria? No ho sé en absolut. Quan treballo prop de l'essència tinc la impressió que la memòria s'actualitza. La reminiscència és, potser, una d'aquestes potencialitats.

Per Grotowski, en la via del *Performer* existeix, potencialment, l'acte de record del *Performer* del *ritual primari*, com un despertar de la memòria. Aproximar-se a aquest "*Performer primari*" —que ja no és personatge ni no-personatge— consisteix en descobrir en un mateix una corporalitat antiga vinculada a una relació ancestral forta; descobrir, en i a través del propi cos, a l'avi, a la mare, "refent" la seva corporalitat. A partir d'algú conegut es pot anar més enllà, a un passat llunyà i descobrir a l'ancestral, tocant quelcom que té a veure, segons Grotowski, no només amb els orígens sinó amb l'origen; amb aquella "font" que esmentava en el seu *Teatre de les Fonts* a partir d'un petit poema taoista: «La llum de la natura envia la seva brillantor sobre allò fontanal, l'original. L'empremta del cor planeja en l'espai; l'esplendor de la lluna brilla en la seva puresa. La barca de la vida aconseguida és a la riba; la llum del sol resplendeix engegadora». En el text *Tu es les fils de quelqu'un*, on s'explica el treball amb un *Mystery Play* —petit *etnodrama* o estructura performativa individual a partir d'un cant antic i anònim de la tradició ètnicoreligiosa de l'actuant—, Grotowski ja indicava, en termes pràctics i metodològics, el treball per a (re)construir aquest retorn enrera cap a l'ancestre, cap a la font.¹⁰⁵

¹⁰⁵ (...) *Qui és la persona que canta el cant? Ets tu? Però si és el cant de la teva àvia, ets encara tu? Però si estàs explorant la teva àvia amb els impulsos del teu propi cos, llavors no ets ni "tu" ni "la teva àvia que ha cantat", ets tu explorant a la teva àvia cantant. Però potser que vagis enrere i més lluny, vers algun lloc, cap a algun temps difícil d'imaginar on per primera vegada es va cantar aquest cant. Estic parlant de l'autèntic cant tradicional, que és anònim. Diem: és la gent que va cantar. Però entre aquesta gent hi va haver algú que va començar. Tu tens el cant, cal que et preguntis on va començar aquest cant. Potser va ser en el moment d'encendre el foc a la muntanya on algú tenia cura dels animals. I per escalfar-se amb aquest foc va començar a repetir les primeres paraules. No era el cant encara, era una encantació. Una encantació primària que algú va repetir. Observes el cant i et preguntes: on és aquesta encantació primària? En quines paraules? Pot ser que aquestes paraules ja hagin desaparegut? Potser la persona en qüestió va cantar unes altres paraules, o una frase diferent de la que tu cantes, o potser una altra persona va desenvolupar aquest primer nucli. Però si ets capaç d'anar amb aquest cant cap al començament, no és ja la teva àvia que canta, sinó algú del teu llinatge, del teu país, del teu poble, del lloc on es trobava el poble dels teus pares, dels teus avis.*

(...) *Es canta diferent a la muntanya que en la planíria. A la muntanya es canta d'un lloc elevat cap a un altre lloc elevat, aleshores la veu és llançada com un arc. Retrobes lentament les primeres encantacions. Retrobes el paisatge, el foc, els animals, potser vas començar a cantar perquè tenies por de la soledat. Vas buscar els altres? Això va passar a les muntanyes? Si estaves en una muntanya els altres estaven en una altra muntanya. Qui era la persona que va cantar així? Era jove o vella? Finalment descobriràs que ets d'algun lloc. Com es diu en una expressió francesa: "Tu es le fils de quelqu'un" [Tu ets el fill d'algú]. No ets un vagabund, ets d'algun lloc, d'algun país, d'algun indret, d'alguna terra, aleshores, si retrobes això, ets fill d'algú. Si no ho*

La reminiscència de la que parla Grotowski, a diferència d'altres aproximacions a un “estat originari”, sembla acostar-se clarament a una expansió de la consciència –ligada a un desvetllament de la memòria– més que a una alteració. Thomas Richards descriu el treball amb els *antics cants vibratoris* com el desig de tornar a quelcom originari. Aquest retorn es vincula a les *zones originàries* que poden ser desvetllades en un ésser humà, i a través de la seva presència, mudar la qualitat i percepció del temps.¹⁰⁶ Per a Richards, la *possibilitat* –la *potencialitat*– esmentada per Grotowski està vinculada al descobriment de les pròpies fonts vitals, dels recursos energètics i a l'acceptació de l'alè. L'acolliment del respir, com el desfer un nus en l'ésser, com una acceptació d'ésser viu i present, condueix al desvetllament en la plenitud en una mena d'origen.¹⁰⁷

Grotowski, en el paràgraf que tanca *El Performer*, parafraseja el Meister Eckhart¹⁰⁸, un dels autors que més ha aportat a les seves idees i que l'ha acompanyat des dels estadis primerencs del *teatre pobre* fins a *l'art com a vehicle*. Aquesta última part del text porta un títol profundament eckhartià; *home interior*, que, en la concepció de Eckhart, és la part “vivent” de l'home, més enllà de “l'home físic”.¹⁰⁹ La citació, que no es correspon exactament amb

retrobes, no ets fill d'algú, estàs tallat, estèril, infecund. [T. de l'A.] Jerzy Grotowski, *Tu es le fils de quelqu'un*, dins *The Grotowski Sourcebook* (Cf. bibl.) cit. pp. 303-304

¹⁰⁶ L'ús dels cants està lligat al desig de tornar a quelcom d'originari. Què ens pot dir avui, què pot revelar-nos i en quin mode pot nodrir el treball quotidià? Tot depèn de com s'usen els instruments. I en això consistia el treball que vam fer amb Grotowski els últims anys. En cadascun de nosaltres hi ha zones originàries. De vegades en un actor, aconseguir tocar-les fa néixer llum i gràcia. Es percep, aleshores, que per aquella persona, la qualitat del temps muda. Això és essencial, i succeeix quan l'ésser està present en l'acció. L'origen està, per mi, en aquesta presència, que es revela en el fer. I així pot modificar també la percepció del temps en qui mira. [T. de l'A.] Thomas Richards, d'una conversa amb Gioia Costa a Pontedera, el 12 d'octubre del 2003. Text publicat a www.tracingroadsacross.net

¹⁰⁷ (...) estem constrenyits, bloquejats. Cal cercar la ressonància en el cos. Si ara respireu sents que, sota del melic, en la zona que els japonesos anomenen hara, hi ha com una contracció. Està sempre allà, perquè es voldria estar sempre més prim, perquè la postura occidental induïx a fer-ho, perquè es s'hi anuen anys d'hàbits. I l'aire no entra. Si se l'allibera, el cos és tou, s'endolceix i s'obre. Fer entrar l'aire i acollir. Vivim en un cos en compressió, amb moltes zones de tensió simultànies. Si l'aire entra, el cos ressona, i aleshores pot acollir un procés profund, físic i no només físic. No es tracta simplement de respirar sinó de fer entrar l'aire – com si s'acceptés el fet d'ésser vius. El hara japonès és un cor d'energia i demana d'estar lliure. Si es venç la resistència, si es deixa anar, es pot descobrir, ni que sigui per un moment, una extensió interior: desfer aquest nus és com desvetllar-se en la plenitud, en una mena d'origen. Heus aquí, de nou, el tema de l'origen amb el què hem començat avui. Aquí estem parlant d'un centre vital gairebé sempre retingut, un motor capaç que tenim com en compressió. Allà té la seu la vitalitat, dorment, per desvetllar-se. Passen coses estranyes quan es desvetlla i brolla. Del cos a la ressonància, a la vida interior, es crea un procés, un flux energètic, una corrent lleugera però eficaç que pot alçar-se i tornar a pujar cap a fonts més i més subtils; com si arribés a una espècie de nou territori en l'experiència, a una font de la qual pot arribar fins a tu un nodriment –i sons que no es coneixien afloren. Acceptar aquest procés genera foc i naixement, i quelcom brolla; aquest quelcom és la possibilitat de la qual parlava Grotowski. [T. de l'A.] *Ibid.*, nota anterior

¹⁰⁸ Eckhart de Hochheim O.P. (Tambach, Turingia, 1260 – Colònia, 1328), més conegut com a Mestre Eckhart (en alemany Meister Eckhart). Dominic alemany, conegut per la seva obra d'arrel mística com a teòleg i filòsof, sobretot els seus *Sermons*. Se'l considera el primer dels místics renans, seguit pels seus deixebles Tauler i Suso.

¹⁰⁹ Eckhart atribueix diversos noms i qualitats a l'home interior: (...) *home nou, home celestial, un home jove, un amic, un home noble*. I es d'aquest del qui parla Nostre Senyor a dir que un home noble se'n va anar a un país estranger, conquerí un regne i tornà a casa seva. I també (...) és Adam, l'home en l'ànima. [T. de l'A.] Eckhart, *De l'home noble*, dins *Maestro Eckhart, Obras escogidas*. Edicomunicación 1998, trad. Violeta García Morales y Herman S.Stein. (Cf. bibl.) cit. p. 21-22

cap dels escrits de Eckhart, és una composició i reelaboració de Grotowski a partir de fragments de dos sermons: *Nolite timere eos qui corpus occidunt, animam autem occidere non possunt* (No temeu als qui maten el cos, perquè no poden matar l'ànima) i *Beati pauperes spiritu, quia ipsorum est regnum coelorum* (Benaaurats els pobres d'esperit, perquè d'ells és el regne del cel).

L'home interior

Cito:

Entre l'home interior i l'home exterior hi ha la mateixa infinita diferència que entre el cel i la terra.

Quan estava en la meua causa primera, no tenia Déu, era causa meua. Allà ningú em preguntava cap a on tendia ni que estava fent, ningú era allà per preguntar-me. Allò que volia ho era i allò que era ho volia; era lliure de Déu i de totes les coses.

Quan vaig sortir (vaig ser vessat) totes les criatures parlaven de Déu. Si algú em preguntava: - Germà Eckhart, Quan vas sortir de casa?- Estava allà fa tan sols un instant, era jo mateix, m'estimava a mi mateix i em coneixia a mi mateix, per fer a l'home (que aquí baix sóc). Per això sóc no-nat i segons el meu mode de no-nat, no puc morir. El que sóc segons el meu naixement morirà i desapareixerà, perquè és retornat al temps i es podrà amb el temps. Però en el meu naixement van néixer també totes les criatures. Totes senten la necessitat d'ascendir de la seva vida a la seva essència.

Quan retorno, aquesta irrupció és més noble que la meua sortida. En la irrupció – allà estic per sobre de totes les criatures, ni Déu ni criatura; però jo sóc allò que era, allò que he de restar ara i per sempre. Quan arribo – allà, ningú em pregunta d'on vinc ni a on he estat. Allà sóc allò que era, no creixo ni disminueixo, perquè jo sóc – allà, una causa immòbil, que fa moure totes les coses.

La “deconstrucció” de la citació de Grotowski a partir dels textos originals de Eckhart és la següent¹¹⁰:

Fins i tot diria que *entre l'home interior i l'home exterior hi ha la mateixa infinita diferència que entre el cel i la terra.* [Eckhart, *Nolite timere...*]

Quan estava encara en la meua primera causa, no tenia déu allà, i jo era la meua pròpia causa. [Eckhart, *Beati pauperes...*]

(Quan residia encara en el Fons i en el Jaç, en el Rierol i en la Font de la Deïtat), *allà ningú em preguntava cap a on em dirigia ni el que feia; en realitat, no hi havia ningú per preguntar-me.* [Eckhart, *Nolite timere...*]

(No volia res, no desitjava res, doncs jo era un ésser completament disponible, coneixent-me a mi mateix en el goig de la Veritat. És a mi mateix a qui jo volia i res més); *el que jo volia ho era i el que era, ho volia; estava lliure de Déu i de totes les coses.* [Eckhart, *Beati pauperes...*]

Però quan vaig sortir d'allà per emanació, totes les criatures van començar a dir: “Déu!”. Si em preguntessin: “Germà Eckhart, quan vas sortir de casa? – Estava allà fa tan sols un instant”. [Eckhart, *Nolite timere...*]

(És per això que prego a Déu que m'alliberi de Déu; doncs el meu ésser essencial està per damunt de Déu, en la mesura en què concebem a Déu com l'origen de les criatures; efectivament, en aquesta Essència de Déu on Déu està per damunt de l'Essència de la Trinitat encara dividida en si mateixa), *jo era jo mateix, m'estimava a mi mateix i em coneixia a mi mateix, per a fer a l'home que sóc aquí a baix.* (...) *És per això que sóc no-nascut i segons el mode del meu naixement etern, no puc morir mai.* (Segons el meu mode de naixement etern, jo he estat eternament, soc ara i continuaré eternament). *El que sóc com a criatura temporal morirà i s'aniquilarà, doncs això està adjudicat al temps i ha de morir amb el temps. Però en el meu etern naixement van néixer totes les coses.* [Eckhart, *Beati pauperes...*]

Totes experimenten la necessitat d'eleva-se de la seva vida a la seva essència. [Eckhart, *Nolite timere...*]

(Un gran mestre diu que la seva perforació és major que la seva emanació).

¹¹⁰ Traducció pròpia a partir de l'edició *Maestro Eckhart, Obras escogidas. Op. cit.* nota anterior. Al costat de cada fragment s'inclou la seva font, el nom del sermó al que correspon, la qual cosa dóna una imatge molt clara de la “composició” grotowskiana del text. Els fragments en cursiva corresponen al text citat per Grotowski mentre que els que estan en rodó, pertanyen al text original d'Eckhart en el que estan incloses les frases usades per Grotowski.

(Però en la obertura, jo em despullo de la meua pròpia voluntat, lliure fins i tot de la voluntat de Déu i de totes les seves operacions, fins i tot de Déu mateix); [a]llà estic per damunt de totes les criatures, ni Déu ni criatura; sinó que jo sóc el que era, el que seguiré essent ara i sempre. [Eckhart, *Beati paupers...*]

(Quan arribo al Fons i al Jaç, al Rieron i a la Font de la Deitat), ningú em pregunta d'on vinc ni on he estat. [Eckhart, *Nolite timere...*]

Allà sóc el que era, no creixo ni decreixo, doncs sóc una causa immòbil, que fa moure totes les coses. [Eckhart, *Beati paupers...*]

L'home interior tracta del retorn –com el d'un exiliat, com vèiem en el penúltim paràgraf, l'anterior a *L'home interior*– a l'origen, al principi, a l'essència i causa primera de l'home –la causa immòbil. Aquest retorn es vincula a la presència que està fora del temps i que no morirà amb el temps, al Jo-essència-testimoni que hem vist, que en termes més eckhartians correspondria a la “part divina” de l'home. En la tornada al principi, com veiem, un motiu constant en la terminologia grotowskiana, ressona l'aforisme gnòstic: *Estar dempeus en el principi* o –simplement– *estar en el principi* (*to stand at the beginning* o *to be in the beginning*), una de les expressions, juntament amb la ja citada *moviment que és repòs*, més importants agafada per Grotowski de l'*Evangelí de Tomàs* de la Biblioteca de Nagh Hammadi.¹¹¹ Grotowski associa aquest *estar dempeus en el principi* amb la totalitat de l'home, “tensada” entre dos pols: l'aspecte arcaic o instintiu i la consciència vigilant (*awareness*).¹¹² De nou, l'aparició dels dos “jos”: el *jo* carnal; aquell que *fa*, i el *jo* “essencial”; el que vigila i testimonia. Mario Biagini, director associat del *Workcenter*, gran coneixedor i principal traductor dels textos de Grotowski, es refereix a la citació eckhartiana de Grotowski en la mateixa direcció, com una clara referència a la *verticalitat*, a l'home que, tal com acabem de veure, està dempeus entre la pròpia natura animal i la “consciència”¹¹³

¹¹¹ Els deixebles digueren a Jesús: «Diga'ns com serà la nostra fi». Jesús respongué: «Heu descobert ja el principi que pregunten per la fi? Doncs allà on hi ha el principi, allà s'esdevindrà la fi. Benaurat aquell que està dempeus en el principi: ell coneixerà la fi i no tastarà la mort». [T. de l'A.] *Evangelí de Tomàs*, logion n° 18.

L'ús per part de Grotowski –en forma de citació i com a material textual en els seus espectacles o “estructures performatives”– d'alguns textos gnòstics–“apòcrifs” com l'*Evangelí de Tomàs*, *El Tro; ment perfecta* de la Biblioteca de Nagh Hammadi, l'*Himne de la perla* i *El cant nupcial de la saviesa* dels *Actes de Tomàs*, i l'*Himne de Jesús* dels *Actes de Joan*, mereixen una especial atenció. És per això que es pretén dedicar un capítol monogràfic en la tesi.

¹¹² Vol dir “estar en el principi”, “estar dempeus en el principi”. *El principi és tota la teva naturalesa original, present ara, aquí. La teva naturalesa original amb tots els seus aspectes: divins o animals, instintius, passionals. Però al mateix temps cal mantenir la vigilància amb la consciència. I mentre més s'està “en el principi”, més cal “estar dempeus”. És la consciència vigilant que fa l'home. És aquesta tensió entre els dos pols que dona una plenitud contradictòria i misteriosa. (...) ens trobem, al mateix temps, enfront d'allò arcaic (arché) i d'allò conscient.* [T. de l'A.] Jerzy Grotowski, *Tu es le fils de quelqu'un*, dins *The Grotowski Sourcebook* (Cf. bibl.) cit. p. 300

¹¹³ Quan Grotowski parla de verticalitat, parla de quelcom que està dempeus. Hi ha un text sobre això, *El Performer* (1987), on, al final, cita alguns passatges del Mestre Eckhart. El principi d'aquesta citació és molt interessant. Hi diu que la diferència entre l'home interior i l'home exterior és tant gran com la diferència entre la terra i el cel. Què significa? Allà, el text està parlant sobre la verticalitat. Què és “l'home interior”? Per descomptat, en la nostra cultura hi ha una expressió de Sant Pau, de les *Epístoles*, on parla de l'home interior. És una antiga expressió. Probablement més antiga que Sant Pau. Grotowski, molt cops es referí a quelcom que, en algunes tradicions –diguem-ne tradicions herètiques de l'Índia– s'anomena “l'home del cor” o “l'home intern” (“the man within”). Grotowski deia que “home” significa “allò que està dempeus”. Vertical. Està dempeus entre dos pols: un pol que està relacionat amb la nostra naturalesa animal i passa per la nostra capacitat de raonar i entendre però va encara més amunt, vers quelcom que Grotowski va anomenar “awareness”. [T. de l'A.] *With and after Grotowski*, conversa de Thomas Richards i Mario Biagini amb Maria Schevtsova. Cambridge Journals, 2009. (Cf. bibl.)

El motiu del retorn de l'exiliat a l'origen, a la casa primordial –en certa manera, el *ritual de pas* cap a la totalitat de l'ésser–, pot connectar-se amb l'himne gnòstic anomenat *Himne de la perla*¹¹⁴ (Vegeu Annex), text de gran interès per part de Grotowski i de gran importància en la poètica grotowskiana¹¹⁵. En l'*himne de la perla* es presenta el viatge iniciàtic d'un príncep que, des de l'Est, descendeix a Egipte per tal d'aconseguir una perla de gran valor custodiada per una serp. El príncep cau en un son profund i oblida de la seva missió. Els seus pares i *el germà que tot ho recorda*, a través d'una carta que *esdevé tota paraula*, li recorden la seva empresa i el príncep aconsegueix la perla i retorna a l'Est, la seva pàtria. Amb el seu retorn, es revesteix de nou amb el *vestit daurat* –del que havia estat després en la seva infantesa quan era un *infant sense parla*– i amb la perla, ascendeix a la casa del pare. En l'*Himne de la perla* podem veure, presentats de manera al·legòrica, els mateixos motius tractats de manera recurrent per Grotowski: l'essència perduda i recuperada (el *vestit daurat*), la perla (la *gnos*), el despertar del son profund (desenvolupament de la consciència vigilant – *awareness*) el viatge iniciàtic; descens a Egipte i ascensió a la casa del pare (la *verticalitat*; descens a l'aspecte instintual del cos i passatge ascendent vers el subtil).¹¹⁶

¹¹⁴ Himne anònim de caràcter gnòstic inclòs en el text “apòcrif” anomenat *Actes de Tomàs*. N'existeixen diverses versions (en grec, siríac i, fragmentàriament, en llatí) i ha estat anomenat pels estudiosos amb diversos noms: *Himne* o *Cant de la perla*, *Himne de la Roba de glòria* i *Himne de l'ànima* –els més comuns–, però també *Cant del Redemptor*, *Himne del Salvador* o *El Retorn del Pròdig*. La seva procedència i datació, tot i les nombroses conjectures és incerta, tot i que sol situar-se a Pàrtia pels volts de l'any 200 D.C. (Cf. bibl. i Annex I)

¹¹⁵ Aquest text gnòstic fou font d'un profund interès per part de Grotowski ja en el *Drama Objectiu* i, sobretot, en els inicis del *Workcenter* a Pontedera, on Maud Robart, amb el seu grup d'*upstairs*, desenvolupaven una estructura performativa a partir d'aquest himne i d'elements del ritual vudú haitià. La prolongació d'aquest interès en el *Workcenter* dels últims anys es fa evident en l'*opus An Action in Creation* (titulat *The Letter* en la seva versió final), basat, gairebé íntegrament, en l'*Himne de la perla*.

¹¹⁶ Hem apuntat en aquest últim paràgraf, sense pretensió d'exhaustivitat, algunes idees al voltant de l'*Himne de la perla* en relació amb els temes principals de *El Performer*. Aquestes obren un futur estudi de l'*Himne de la perla*. L'anàlisi del text –així com d'altres escrits d'arrel gnòstica– en relació amb el treball i la poètica grotowskiana, mereixen un estudi profund i seran tractats en un ampli capítol en la futura tesi doctoral.

ANNEX: L'himne de la perla *

Himne de la perla (versió grega)	Himne de la perla (versió siríaca)
<p>Quan era un infant sense parla en el meu regne a la casa del meu pare, i en l'abundància i l'esplendor dels meus nodridors em delectava, des d'Orient, la nostra llar, els meus pares m'abastaren i m'enviaren lluny. De la riquesa dels nostres tresors van entrelligar per a mi un fardell. Era gran però tant lleuger que podia carregar-lo jo sol: D'or és un fardell de les altures, i plata dels grans tresors, i robins de l'Índia i àgates de la terra del Kushán. Em van cenyir un diamant que pot tallar el ferro. I em van treure el meu esplèndid Vestit daurat (de Glòria) que amorosament(en el seu amor) havien confeccionat per a mi i la toga purpúria teixida a mida segons la meva talla. I van fer un pacte amb mi i el van escriure en el meu cor, per que no l'oblidés. Van dir: "Si baixes a Egipte i portes la perla única que es troba allà enmig del mar rodejada per la Serp de potent bronzit, de nou et posaràs el teu esplèndid Vestit i la toga en la que t'alegres (que la cobreix) i amb el teu germà, que tot ho recorda, seràs l'hereu del nostre regne." I vaig deixar l'Orient i vaig baixar escortat per dos guies, per un camí perillós i difícil, doncs jo era massa inexpert per recorre'l. Vaig passar les fronteres Messena, lloc de trobada dels mercaders d'Orient; Vaig arribar a la terra de Babel i vaig creuar els murs del Laberint. Vaig descendir a Egipte</p>	<p>Quan jo era un infant sense parla, vivint en el meu regne, a la casa del meu pare, en l'abundància i l'esplendor del meus nodridors em delectava, des de l'Est, la nostra llar, els meus pares, havent-me abastat, van enviar-me lluny. De l'abundància dels nostres tresors havien ja entrelligat per a mi un fardell. Era gran però lleuger, perquè el pogués portar jo sol: Or de la casa de les altures (Beth Elayé), plata de Ganzak la gran, i robins de l'Índia i àgates de la terra del Kushàn. Em van armar amb diamant que pot tallar el ferro. I em va treure la meva Roba gloriosa que en el seu amor havien fet per a mi, i la meva Toga purpúria que havia estat mesurada i teixida per a la meva talla. I van fer amb mi un acord, i el van escriure en el meu cor perquè no l'oblidés: "Si descendeixes a Egipte, i portes la perla única que està enmig del mar, prop de la serp bronzidora, llavors, et posaràs de nou la Roba gloriosa, i la Toga que la cobreix, i amb el teu germà, el nostre Segon en rang, seràs l'hereu del nostre regne". I vaig deixar l'Est i vaig descendir, anant amb mi dos missatgers perquè la ruta era perillosa i difícil, i jo era massa jove per recorre-la sol. Vaig passar les fronteres de Maishan, el lloc de trobada dels mercaders de l'Est, vaig assolir la terra de Babel i vaig creuar els murs del Laberint. Vaig descendir a Egipte, els meus companys van deixar-me.</p>

* T. de l'A. La traducció de la versió grega ha estat feta a partir del text grec presentat a *Hechos apócrifos de los Apóstoles II*, pp. 1093-1109 i la siríaca a partir de les diverses traduccions en anglès i en francès a <http://www.scribd.com/doc/21339974/Hymn-of-the-Robe-of-Glory> (Cf. bibl.)

<p> i els meus companys van deixar-me. Em vaig dirigir directament a la Serp i em vaig assentar a prop del seu cau esperant que s'abandonés al son i s'adormís i jo pogués fer-me amb la perla. I era un i estava sol, un estranger pel meu aspecte i un estrany per als meus. Allà vaig veure'n un de la meva raça, un home lliure, d'Oriental, un jove bell i amable, un dels ungits; va venir i se'm va unir i vaig fer d'ell el meu amic i confident, el company amb qui compartir la meva empresa. Vaig prevenir-lo de guardar-se dels egipcis i del contacte amb els impurs. I em vaig posar vestits com els seus perquè no sospitessin que havia vingut de fora per agafar la perla i despertessin a la serp contra mi. Però d'una manera o altra, van adonar-se'n que jo no era del seu país amb astúcia em varen atrapar en el seu parany i vaig assaborir el seu menjar. Vaig oblidar que era fill de reis i vaig servir el seu rei. Vaig oblidar la perla per la que els meus pares m'havien enviat, i per la pesantor del seu menjar vaig caure en un son profund. Però tot el que em passava els meus pares ho van percebre i van patir per mi. I una proclama va ser anunciada al nostre regne perquè tots s'acostessin a les nostres portes, reis i prínceps de Pàrtia i tots els nobles d'Orient. Aleshores van ordinar un pla per a mi: que no fos abandonat a Egipte. I em van escriure una carta i cada noble va signar amb el seu nom. “Del teu pare, Rei de reis, i de la teva Mare, senyora de l'Orient, i del teu germà, el segon en rang, a tu, fill nostre a Egipte, salut. Aixeca't i desperta del teu son i escolta les paraules de la nostra carta. Recorda que ets fill de reis. </p>	<p> Vaig anar directament cap a la serp, i prop d'on habitava vaig assentar-me esperant que s'endormisqués i s'adormís per tal de prendre-li la perla. I era sols un i estava sol, un estranger entre aquells amb qui vivia. Un de la meva raça, un home lliure dels de l'Est vaig veure allà, un jove generós i amable, un dels ungits. Va venir a mi i se'm va ajuntar i el vaig fer el meu confident, el company amb qui vaig compartir la meva empresa. El vaig advertir contra els egipcis i de guardar-se de tenir tractes amb els impurs... I em vaig posar un vestit com els seus perquè no sospitessin que havia vingut de lluny per agafar la perla i despertessin la Serp contra mi. Però d'una o altra manera, van adonar-se'n que jo no era del seu país; aleshores van usar amb mi els seus enganys i em van donar del seu menjar. Vaig oblidar que era fill de reis, i vaig servir el seu rei; I vaig oblidar la perla per la que els meus pares m'havien enviat i per la pesantor del seu menjar vaig caure en un son profund. Però tots allò que m'esdevenia els meus pares ho van percebre i van plorar per mi; I una proclama va ser feta en el nostre regne que tots havien d'afanyar-se a la nostra porta, reis i prínceps de Pàrtia i tots els nobles de l'Est. Aleshores van ordinar un pla per a mi, que no havia de ser deixat a Egipte. I em van escriure una carta, i cada noble va signar amb el seu nom: “Del teu Pare, el Rei de reis, de la teva Mare, la regent de l'Est, i del teu germà, el nostre Segon en rang, per a tu, el nostre fill a Egipte, salut! Desperta, aixeca't del teu son, i escolta les paraules de la nostra carta! Recorda que ets fill de reis, mira el teu esclavatge, i a qui estàs servint! Recorda la perla </p>
---	--

<p>Mira l'esclavatge al que t'has sotmès. Recorda la perla per la que vas ser enviat a Egipte. Recorda el teu Vestit daurat i recorda't de la teva toga resplendent amb la que et vestiràs i adornaràs quan sigui llegit el teu nom en el llibre de la vida, i amb el teu germà, el nostre virrei, tu seràs l'hereu del nostre regne. I la meva carta era una carta que el Rei havia segellat amb la seva mà dreta per a guardar-la dels malvats, els fills de Babel, i els ferotges dimonis del laberint. Va volar en forma d'àliga, la reina de tots els ocells; va enlairar-se i es va assentar al meu costat, i va esdevenir tota paraula. Amb la seva veu i amb el so del seu xiuxiueig vaig estremir-me i vaig sorgir del meu son. Vaig agafar-la i la vaig besar vaig trencar el segell i vaig llegir, i d'acord amb el que havia estat traçat en el meu cor estaven les paraules escrites. Vaig recordar al moment que era fill de reis i la meva ànima lliure anhelava tornar a la seva naturalesa. Vaig recordar la perla per la que havia estat enviat a Egipte. Vaig començar a encantar la terrible Serp bronzidora. i vaig aconseguir que s'endormisqués i s'adormís pronunciant sobre ella el nom del meu Pare, i el nom del nostre segon en rang, i el de la meva Mare, la reina d'Orient. I vaig agafar la perla i, girant cua, vaig dirigir-me cap a la casa del meu Pare. Vaig arrencar-me els seus vestits immunds i vaig deixar-los en el seu país. Vaig reprendre el meu camí cap a la llum de la nostra llar, l'Orient. I la carta que m'havia despertat, la vaig trobar davant meu en el camí, i tal com amb la seva veu m'havia despertat del meu son, de la mateixa manera, ara em guiava amb la seva llum. Resplendia davant meu en la seva forma, i amb la seva veu i la seva guia m'impulsava a afanyar-me, i amb el seu amor m'empenyia endavant. Vaig enfilel el camí, vaig creuar el Laberint</p>	<p>per la que vas ser enviat a Egipte! Pensa en la teva Roba esplendorosa i recorda la teva Toga gloriosa que et posaràs i amb la que t'adornaràs quan el teu nom serà llegit en la llista dels valents, i amb el teu Germà, el nostre Segon en rang, tu seràs l'hereu del nostre regne!”. I la meva carta era una carta que el Rei havia segellat amb la seva mà dreta per guardar-la dels malvats, els fills de Babel, i dels ferotges dimonis del Laberint. Va volar com si fos una àliga, el rei de tots els ocells; va volar i es va enlairar al meu costat, i esdevingué tota paraula. Amb la seva veu i amb el so del seu xiuxiueig, vaig estremir-me i aixecar-me del meu son. Vaig agafar-la i la vaig besar, vaig trencar el seu segell i vaig llegir; i d'acord amb el que havia estat traçat en el meu cor estaven les paraules escrites. Vaig recordar que era fill de reis, i la meva ànima lliure anhelava la seva pròpia natura. Vaig recordar la perla per la que havia estat enviat a Egipte i vaig començar a encantar la terrible Serp bronzidora. La vaig fer endormiscar i adormir-se pronunciant sobre d'ella el nom del meu Pare i el nom del nostre Segon en rang, i el de la meva Mare, la Reina de l'Est; I vaig prendre la perla i vaig enfilel el retorn cap a la casa del meu Pare. I els seus immunds i bruts guarniments me'ls vaig arrencar i vaig deixar-los en el seu país, i vaig prendre directament el meu camí cap a la llum de la nostra llar, l'Est. I la meva carta que m'havia despertat la vaig trobar davant meu en el camí, i tal com amb la seva veu m'havia despertat, de la mateixa manera amb la seva llum em guiava [com un fanal imperial] resplendint davant meu amb la seva brillantor, i amb la seva veu i la seva guia, m'impulsava a seguir amb prestesa, i amb el seu amor m'empenyia endavant. Vaig enfilel el camí, vaig passar pel Laberint deixant Babel a mà esquerra</p>
--	---

<p>deixant Babel a la meua esquerra i vaig atènyer Messena la gran, el refugi dels mercaders que s'assenta a la vora del mar. I el meu Vestit fulgent del que m'havien desposseït i la Toga amb la que em cobria, van enviar-la els meus pares allà des de les altures de Hircània de mans dels seus tesorers en qui es podia confiar per la seva fidelitat. Com que ja no recordava la seva forma, doncs l'havia deixat en la meua infantesa a la casa del meu pare, de cop, quan vaig veure davant meu el vestit, em va semblar com jo mateix, com el meu reflex en un mirall. El vaig reconèixer, i en ell vaig veure'm a mi mateix tot sencer, perquè érem dos però a la vegada un, en una única forma, i de la mateixa manera els tesorers que m'havien portat el vestit, vaig veure que eren dos però amb una forma única, doncs en ells el signe únic del Rei estava gravat, de la mà d'aquell que m'havia retornat, a través d'ells, el meu honor, el meu vestit i la meua riquesa; i el meu Vestit resplendent adornat amb colors brillants, amb ors variats i pedres precioses, robins, àgates, i sardònixs variats en color havia estat elaborat a la casa a les altures. I amb pedres diamantines semblava tot fixat; I la imatge del Rei de reis estava brodada per tot arreu amb la brillantor dels safirs encastats excelsa i harmoniosament. Vaig veure, en el vestit, com per tot arreu operaven el moviments de la saviesa. Vaig veure que es preparava per parlar. Vaig percebre el so dels cants que ell entonava. “Pertanyo al més valent dels servidors per al que m'han criat junt al meu pare, i he percebut en mi que la meua talla creixia segons els seus treballs”. I amb els seus moviments reials va girar-se totalment cap a mi i d'entre les mans dels que el portaven m'extasiava per prendre'l, i incitava en el meu amor el desig de córrer cap a ell per trobar-lo i rebre'l.</p>	<p>i vaig atènyer Maishan la gran el refugi dels mercaders que s'assenta a la vora del mar. I la meua Roba esplendent que m'havia tret, i la Toga que la recobria, des de les altures de Hircània els meus pares van enviar-la de mans dels seus tesorers a qui, per la seva fe, els podia ser confiada. Com que no recordava la seva forma, doncs l'havia deixada en la meua infantesa a la casa del meu Pare, de cop, quan vaig encarar-la, la Roba em semblava com un mirall de mi mateix. Vaig veure-la en mi mateix tot sencer, i per altra banda m'afrontava mi mateix sencer en encarar-la, doncs érem dos diferenciats i alhora un en semblança. I els tesorers qui me la portaren també, vaig veure de la mateixa manera que eren dos i semblants, doncs un únic signe reial estava gravat en ells de les seves mans de qui m'havia retornat el meu tresor i la meua riquesa a través d'ells, la meua esplendent Roba brodada que estava decorada amb colors gloriosos; amb or i amb berils, i robins i àgates, i sardònixs variats en color, i que havia estat confeccionada a la casa en les altures. I amb pedres de diamant, semblava tota fixada; i la imatge del Rei de reis estava dibuixada sobre tota ella i ricament acolorida com la pedra de safir. De nou, vaig veure damunt d'ella que els moviments de coneixença vibraven, com si es preparés per parlar. Vaig sentir el so seus cants que pronunciava vers aquells que descendien dient, “Aquí està ell, el valent en actes per qui m'ascendiren davant del meu Pare! I vaig sentir també en mi mateix, que la meua talla creixia segons els seus treballs”. I en els seus moviments reials, s'estenia cap a mi,</p>
--	---

<p> Estenent la mà el vaig prendre, amb la bellesa dels seus colors vaig adornar-me i amb la meva toga de colors fulgents em vaig recobrir totalment. Ja vestit, vaig ascendir a la regió de la pau i l'adoració. Inclinant el cap vaig lloar la majestat del meu pare que m'havia enviat el vestit, doncs jo havia dut a terme les seves disposicions i ell també havia acomplert les seves promeses. I en la porta del palau vaig reunir-me amb els seus prínceps. Ell va alegrar-se per mi i em va rebre i vaig ser amb ell en el seu regne. I amb la veu dels seus cants, tots els seus servents el lloaven. I em va prometre també que a la porta del Reis de reis hi aniria jo amb ell, i portant el meu regal i la meva perla seria presentat amb ell davant del nostre Rei. </p>	<p> i en les mans dels seus donants m'extasiava per prendre-la. I en mi el meu amor també m'impel·lia a afanyar-me per trobar-la i rebre-la. Vaig estendre'm i vaig rebre-la, amb la bellesa dels seus colors vaig adornar-me. I amb la meva Toga de brillants colors, em vaig cobrir en la seva amplitud. Em vaig vestir amb ella, i vaig ascendir a la porta de salutació i adoració. Vaig inclinar el cap i vaig adorar la majestat del meu Pare que l'havia enviada a mi, doncs havia acomplert el seus manaments i ell, també, havia acomplert el que havia promès. I a la porta dels seus prínceps em vaig ajuntar amb els seus nobles; Es va alegrar per mi i em va rebre i vaig estar amb ell al seu regne. I amb la veu dels seus cants tots els seus servents el lloaven. I em va prometre també que a la porta del Rei de reis hi aniria jo amb ell, i portant el meu regal i la meva perla apareixeria amb ell davant del nostre Rei. </p>
---	--

ANNEX II: Proposta per a un glossari de terminologia grotowskiana

INTRODUCCIÓ

Aquesta proposta de glossari intenta ser un instrument d'ajuda a la lectura i a l'anàlisi del dens *corpus* textual grotowskià. Els escrits de Grotowski, la majoria dels quals són transcripcions de conferències reelaborades més tard com a text per l'autor, contenen un complex entramat de terminologia que configura el suport teòric a la *praxis*. Grotowski és altament precís i rigorós en la concepció de la terminologia del seu treball, saltant en nombroses ocasions per damunt de la correcció gramatical i de les convencions de la traducció: en el seu intent de precisió, no dubta en utilitzar les paraules en diverses llengües que puguin expressar de manera específica allò que vol dir, i per tant, les fa intraduïbles, com en el cas de *awareness* o *Holiday*. La paraula esdevé *cos* en Grotowski; és un intent de traslladar al text el pòsit de l'experiència fortament arrelada a la pràctica.

En les diverses entrades del glossari, hem distingit entre majúscules i minúscules essent fidels a la concepció original dictada per Grotowski i hem utilitzat la cursiva per als termes en les seves llengües respectives diferents de la catalana així com per als termes que ja han esdevingut “conceptes”, siguin del propi Grotowski o d'altres. Així mateix, per tal de ser el màxim de fidels a la terminologia grotowskiana, hem inclòs al costat de les paraules traduïdes al català, el mot en l'idioma original, i a la inversa, quan es tractava de termes forans però traduïbles al català, se'ls ha acompanyat del seu respectiu intent de traducció.

Amb aquest esbós de glossari, sense cap pretensió d'exhaustivitat, ens proposem de concebre una guia, com un quadern de bitàcola per a navegar per l'obra de Grotowski, tenint en compte, una futura ampliació d'aquest en forma de noves entrades, de cites de referència i termes associats a cadascuna d'elles.

GLOSSARI

Action: *Acció* és el nom utilitzat per Grotowski per a designar un *opus* (obra), és a dir, una estructura “performativa” elaborada en els detalls i anàloga a aquella de l'espectacle, excepte en el que es refereix a la “seu del muntatge”; en l'*art com a presentació* el muntatge està fet en la percepció de l'espectador mentre que en l'*art com a vehicle* està fet en i per als *actuants*. La “A” majúscula diferencia l'*Acció* –l'Acte, l'esdeveniment– d'una simple acció –per exemple *acció física*. Diverses “obres” desenvolupades per Grotowski i els seus col·laboradors més propers han estat denominades d'aquesta manera: *Main Action*, *Downstairs Action*, *Action*, *Action in creation*. Actualment, quan es parla de *Action*, es refereix a l'*opus* creat i desenvolupat en l'àmbit de l'*art com a vehicle* pel *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. La seva estructura va ser fixada i ultimada vers l'any 1995 i s'hi ha continuat treballant de manera sistemàtica fins a l'actualitat. *Action* ha estat creada a partir d'*antics cants vibratoris* i diversos textos anònims del *bressol d'Occident* i constitueix un “vehicle” cap al procés de la *verticalitat*.

acció física: L'aproximació grotowskiana a l'*acció física* pren com a referència el *mètode de les accions físiques* de Stanislawski i el desenvolupa per arribar al nivell dels impulsos. Grotowski considera aquest mètode com a eix de l'ofici de l'actor, però, a diferència de Stanislawski, apunta cap a la recerca d'una *organicitat* primària i essencial, fora de les situacions quotidianes i del joc social. L'*acció física*, entesa en la terminologia de Grotowski, és la prolongació i culminació de l'impuls interior, el seu moviment visible en la pell de l'actor. No s'ha de confondre moviment, o activitat, amb *acció física*. Aquesta última va sempre lligada a una “intenció” que res té a veure amb una manipulació del pensament mitjançant jocs de “subtextos” o imatges associatives. La “in-tenció” implica una “tensió vers” algú o alguna cosa, com un pont entre allò que es desitja i allò que es fa.

acció interior: Nom utilitzat per Thomas Richards, actual líder del *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, per a referir-se a la *verticalitat*. (Veure *verticalitat*)

actor sant/actor cortesà: L'*actor sant* és l'actor que Grotowski concep per al seu *teatre pobre*, i que contraposa a l'*actor cortesà*. L'encarnació d'aquest *actor sant* s'articula mitjançant l'eliminació de totes les resistències personals que impedeixen arribar a una revelació sincera, a diferència de l'actor cortesà, que acumula habilitats, i engrandint el seu equipatge de trucs i estereotips, no es revela a si mateix. Per Grotowski, la sinceritat extrema en un mateix davant de la presència de l'espectador és un acte de transgressió que aproxima l'actor a la santedat, una *santedat laica*. L'actor sant entra en un procés d'autopenetració a través del qual es provoca a si mateix en públic en un acte de profanació, de sacrilegi cap a la seva pròpia màscara quotidiana: no exhibeix el seu cos sinó que l'anul·la, el crema i l'allibera de les resistències psíquiques oferint-lo en sacrifici. Amb aquest sacrifici, aquesta redempció, l'actor esdevé sant.

acte total: L'*acte total* és el punt culminant del procés per assolir la santedat —*santedat laica*, en aquest cas— i implica al mateix temps, tota la dimensió tècnica i humana de l'actor; un estat on no “es vol fer alguna cosa” sinó que “un es resigna a no fer-ho”. És el donar-se completament en un acte d'autosacrifici i autorevelació, articulat rigorosament mitjançant una precisa partitura d'impulsos i accions, és a dir, una *conjunctio oppositorum* entre l'espontaneïtat —el flux de la vida, i l'estructura —la forma. Per tant, doncs, una expressió carnal de l'ànima de l'actor-home, una entrega total en un acte que pot ser “l'última acció a fer en la vida” i l'última possibilitat de revelació i redempció personal. L'encarnació de l'*acte total* el trobem en el treball de Ryszard Cieslak —màxim exponent de l'*actor sant*— a *El Príncep Constant*, on el procés de l'actor esdevé l'acompliment d'una *pregària carnal*.

antics cants vibratoris: Terme utilitzat per Grotowski per designar els *cants de la tradició* —lligats al *bressol d'Occident*— principalment d'arrel africana i afrocaribenya i que són la columna vertebral del treball en l'*art com a vehicle*. Aquests cants basen el seu funcionament en les seves *qualitats vibratòries* —que són específiques en cadascun d'ells— més que en el seu significat. Cada cant és una matriu que conté codificats ritme, moviment i *qualitats vibratòries*

i que, mitjançant una certa aproximació precisa, artesana, provoca un impacte concret i tangible en el *doer* o *doers* que el canten. Els *antics cants vibratoris* són els instruments de la verticalitat i el pilar del treball sobre si mateix en l'art com a vehicle.

Art com a vehicle (*Art as vehicle*) / Art com a presentació (*Art as presentation*): L'art com a vehicle és el nom que Peter Brook va utilitzar per definir la recerca de Grotowski al seu *Workcenter* a Pontedera, i que va ser adoptat després pel propi Grotowski per a denominar l'últim període del seu treball. Aquest terme és anàleg al de *arts rituals* o *objectivitat del ritual*. L'art com a vehicle és, segons Grotowski, una antiga forma d'art "oblidada" que es situa, en la llarga cadena de les *performing arts*, en l'extrem oposat a l'art com a presentació. La diferència entre ambdues concepcions rau en la seu del muntatge: en l'art com a presentació –l'espectacle teatral– el muntatge està fet a la faç de l'espectador, en la seva percepció; mentre que en l'art com a vehicle el muntatge està fet en i per els artistes que fan, els *doers*. Pel que fa als medis tècnics, els materials i procediments en el teatre i en les *arts rituals* són similars; es treballa sobre les accions, els cants, les formes de moviment, la paraula etc. Així com en l'art com a presentació s'arriba a un espectacle, en l'art com a vehicle es concep l'*opus* –l'obra– que té una estructura tan precisa i acabada com el primer, però que no depèn de l'espectador. Pot englobar la presència de *testimonis*, però no depèn d'una mirada externa per tal de que l'acte sigui acomplert. L'*Acció*, tal i com se l'anomena, apunta al procés dels *actants* vers la verticalitat.

awareness: atenció, vigilància. Segons Grotowski, es tracta de "la consciència que no està lligada al llenguatge (a la màquina de pensar) sinó a la Presència". *Awareness* designa la consciència vigilant que l'home pot desenvolupar, i que es manté en conjunció-oposició amb els aspectes instintius o animals de l'ésser humà (cos antic/cos rèptil). *Awareness*, o "allò que està per damunt del cap", i l'*organicitat*, o "allò per sota dels nostres peus" configuren els dos pols en tensió d'un eix vertical dialèctic.

bressol d'Occident: És el que Grotowski considera com a l'hipotètic origen de la tradició occidental i que, amb un sentit purament aproximatiu i sense cap pretensió científica, inclouria l'antic Egipte, la terra d'Israel, la Grècia i la Síria antigues. Els *elements-font* que Grotowski utilitza en el seu treball, com per exemple alguns antics motius textuals anònims i els cants iniciàtics africans o afrocaribenys, són tractats com una referència o extensió a quelcom vivent en l'antic Egipte, o en les seves arrels, i per tant com a pertanyents al bressol d'Occident.

conjunctio oppositorum: Principi clau de la metodologia grotowskiana que determina la conjunció entre dos pols oposats, com espontaneïtat/estructura, flux de la vida/forma, part instintiva/consciència, "allò sota els peus"/"allò per damunt del cap" etc. Per Grotowski, la tensió entre dos pols mantinguts al mateix temps conforma la plenitud. La enteresa de l'home, per exemple, consisteix en conjuntar la part instintiva, el *cos rèptil*, amb l'*awareness*, és a dir la consciència vigilant o "aspecte home". Al nivell més pràctic, la plenitud de l'actor en

la seva partitura actoral es constitueix en la conjunció entre la *organicitat* i l'estructura, és a dir, en la vida articulada en formes.

corporals: Estructura d'entrenament creada, de la mateixa manera que els *plastiques*, en el *Teatr Laboratorium* durant els anys 60. Els *corporals* són el terreny del desafiament, de l'eliminació dels obstacles per sobrepassar-se a sí mateix. La seva estructura es compon de diversos *elements*, *asanas* personals que cal lligar en un flux espontani i articulat a la vegada, per tal de superar els propis límits i desbloquejar, igualment que en els *plastiques*, la organicitat del *cos-vida*. Aquest exercici, que va ser desenvolupat a partir del *Hatha Yoga*, es podria comparar a una mena de “Yoga dinàmic”.

cos:

-cos antic/cos rèptil/cervell rèptil: El *cos antic* és la part arcaica de l'ésser humà, amb els seus aspectes més instintius i està lligat al *cervell rèptil*. Aquest cervell, que estaria format per la part posterior del cervell i per la columna vertebral, constitueix l'element primari en l'evolució de l'home, el seu *cos rèptil*. Grotowski pretenia, a través de l'estudi de diverses tècniques elaborades en les tradicions, accedir al *cos antic* de l'home. Aquesta aproximació es concreta en la pràctica amb instruments (*organon*) simples, d'aproximació artística i performativa, com la caminada-dansa *yanvalou* del vudú haitià i els antics cants vibratoris de la tradició africana i afrocaribenya. Aquests instruments, utilitzats amb rigor i precisió permeten treballar sobre els aspectes instintius del cos, és a dir, sobre el *cos antic*. Segons Grotowski, el perill en el treball sobre els elements instintius és un cert tipus de primitivisme i de pèrdua de control sobre un mateix. El principi regulador d'aquesta “instintivitat” és la vigilància, la vetlla, la consciència, que estan lligats –en diversos llenguatges tradicionals– a l'eix vertical, al “estar dempeus”. Així doncs, l'equilibri entre el *cos antic* i la consciència vigilant configuren una *conjunctio oppositorum*, que estableix la plenitud paradoxal de l'ésser humà.

-cos-memòria/cos-vida: És el cos on estan inscrites les experiències de la vida, la pròpia història. És des d'aquesta perspectiva, considerant el cos com a memòria vital, que Grotowski concep el *cos-memòria* o *cos-vida*, termes utilitzats anàlogament. És aquest cos qui dicta què fer en relació amb els cicles d'experiències de la vida, com un pas cap a l'encarnació de la pròpia vida en els impulsos. El *cos-vida* necessita de l'estructura per manifestar-se, i per tant, d'una *conjunctio oppositorum*: la precisió i el detall, esdevenen la riba per on circula “el riu de la nostra vida”. El cos és vist, per tant, de manera global, com a una totalitat i enteresa del propi ésser, i sempre en relació amb “l'altre”. L'acte del *cos-vida*, doncs, implica la presència d'un altre ésser humà, ja que les experiències més importants de la vida estan sempre lligades a aquest altre.

-cos-i-essència/cos de l'essència: Termes que designen el passatge des de la divisió –*cos-i-essència*– a la unitat de l'ésser –*cos de l'essència*– en termes d’“esseritat”. Per a Grotowski, aquesta transmutació es relaciona amb el “camí vital”, amb l'edat, així com amb el procés lligat al propi “ofici”, a allò que es fa. Grotowski utilitza com a exemple el guerrer en plena organicitat, en el que cos i l'essència poden entrar en osmosi i semblar inseparables. Però aquest estat sols dura un breu període, brevetat comparable a *la flor de la joventut*, segons

l'expressió de Zeami usada per Grotowski. Per tal de fer perdurable aquest estat efímer i assolir el *cos de l'essència*, el guerrer ha de fer-se conscient del seu propi procés vital i “treballar-lo” mentre dura el curt temps de l'osmosi. El passatge només és possible després d'una difícil evolució personal en que cal desenvolupar el que Grotowski anomena *Jo-Jo*: el Jo “perenne” –el que “és” i “fa” en el temps– i el Jo “perdurable” –la presència immòbil, silenciosa i vigilant que es mira l'altre Jo. (Vegeu *Jo-Jo*). Amb l'assoliment de tal estadi, el *cos de l'essència*, el cos esdevé no-resistent, gairebé transparent i lleuger. Per a Grotowski, en el *Perform* el *performing* pot resultar molt proper a aquest procés de transmutació, esdevenint un *vehicle*.

Drama Objectiu (*Objective Drama*): Nom del projecte desenvolupat per Grotowski a Califòrnia-Irvine (EEUU) entre el 1983 i el 1986. *Drama Objectiu* és considerat com una etapa de transició entre *Parateatre* i *Teatre de les Fonts*, i *l'art com a vehicle*. El nom de *Drama Objectiu* pot associar-se a l'*Inconscient Objectiu* (*Objective Unconscious*) dels jungians, amb l'*Objectiu Correlatiu* (*Objective Correlative*) de Eliot i sobretot amb l'*Art Objectiu* (*Objective Art*) de Gurdjieff. L'*Objective Drama* es desenvolupà en uns espais creats especialment per al projecte enmig d'un vast entorn natural. El programa estava format, en diferents períodes i per duracions diverses, per grups de “practicants tradicionals”, especialistes en diverses disciplines com el vudú, el ioga, el zen, arts marcial etc. El treball d'aquest període s'enfoca en una sèrie d'activitats concretes com els cants del vudú haitià, la dansa *yanvalou*, el *Watching*, *Motions*, *Training*, *Mystery Plays* i diversos esbossos d'estructures performatives com *El llibre dels morts* i la *Main Action*.

La columna vertebral de la recerca en l'*Objective Drama* és el treball amb certs *instruments* de tradició – *organon* o *yantra*– i l'estudi de la seva funció objectiva, és a dir, d'observar si aquests poden “funcionar” fora del seu context cultural, social i religiós.

espectador de professió: Nom utilitzat per Grotowski per a designar l'ofici de director d'escena. Aquest és l'ull exterior, el que sap mirar, i que a través d'aquesta mirada, elabora el muntatge de l'espectacle en la percepció de l'espectador.

home (*człowiek*): L'home és l'eix i el punt focal de tota la trajectòria de grotowskiana. En els diversos períodes de treball de Grotowski, les denominacions per a concebre i definir l'idea d'home són molt diverses: *actor sant*, *germà*, *home interior*, *home total*, *guerrer*, *doer*, *Performer*, *home de coneixement* etc., però l'interès pels aspectes “antropològics” és absolutament patent, tant si ens movem en el terreny purament teatral del *teatre pobre*, com en aquell menys teatral del *parateatre*, *Teatre de les Fonts*, *Drama Objectiu* o *art com a vehicle*. En cadascun d'aquests períodes l'home s'encarna en una figura diferent, però sempre és l'home. La idea antropològica de Grotowski és la d'un home no dividit –per exemple entre ànima i cos o entre ment i cos– sinó la de l'ésser humà com a totalitat. Per a Grotowski, aquest home és un canal “axial” per on circulen les “forces” i una *conjunctio oppositorum* entre l'*awareness* –la consciència vigilant– i la part arcaica o instintiva. Aquesta unió entre “allò per damunt del cap” i “allò sota els peus” configura l'*home total* [*człowiek zupełny*]. L'ideal grotowskià es manifesta plenament en el seu *Performer*; home d'acció, guerrer, dansant, sacerdot, un home

en el camí del coneixement. Ja en el primer període del *teatre pobre*, Grotowski mostrava explícitament els seus interessos antropològics i la seva idea d'home citant a Teòfil d'Antioquia:

Un dia Teòfil d'Antioquia, a la petició d'un pagà: "mostra'm el teu Déu", va respondre: "mostra'm el teu home i jo et mostraré el meu Déu"... És un terme que supera les concepcions religioses. Penso que Teòfil va tocar quelcom essencial en la vida humana. Mostra'm el teu home....és al mateix temps tú –"el teu home", i el no-tú– tú com a imatge i màscara pels altres. És el tú irrepetible, individual, el tú en la totalitat de la seva naturalesa; tú corpori, tu nu. I al mateix temps és el tú que encarna els altres, tots els éssers, tota la història. Si s'exigeix a l'actor de complir quelcom impossible i aquest ho fa, llavors no ha estat ell –l'actor– qui ho ha fet, ja que ell –l'actor– només pot fer allò possible, allò conegut. Ho ha fet "el seu home". Llavors es toca allò que és essencial: "el teu home". Si es comencen a fer coses difícil per mitjà del no-defensar-se, es comença a trobar la confiança elemental en el propi cos, és a dir, en si mateix. S'esta menys dividit. No estar dividit, això és la llavor.

[T. de l'A.] Jerzy Grotowski, *The Performer* (El Performer), versió anglesa re-vista i ampliada per l'autor a *The Grotowski Sourcebook*. Edició en castellà a la revista *Màscara* n. 12-13 (octubre 1992-gener 1993) (Cf. bibl.)

-home interior/home exterior: La única referència de Grotowski a l'*home interior* i *home exterior* és una suposada cita "literal" del Meister Eckhart amb la qual es conclou el text *el Performer*, un dels textos més densos del *corpus* grotowskià. El contingut de l'adaptació que Grotowski fa d'Eckhart ens sembla més esclaridor que qualsevol comentari, i per tant reproduïm la cita íntegrament:

"Entre l'home interior i l'home exterior hi ha la mateixa infinita diferència que entre el cel i la terra.

Quan estava en la meua causa primera, no tenia Déu, era causa meua. Allà ningú em preguntava cap a on tendia ni que estava fent, ningú era allà per preguntar-me. Allò que volia ho era i allò que era ho volia; era lliure de Déu i de totes les coses.

Quan vaig sortir (vaig ser vessat) totes les criatures parlaven de Déu. Si algú em preguntava: - Germà Eckhart, Quan vas sortir de casa?- Estava allà fa tan sols un instant, era jo mateix, m'estimava a mi mateix i em coneixia a mi mateix, per fer a l'home (que aquí baix sóc). Per això sóc no-nat i segons el meu mode de no-nat, no puc morir. El que sóc segons el meu naixement morirà i desapareixerà, perquè és retornat al temps i es podrà amb el temps. Però en el meu naixement van néixer també totes les criatures. Totes senten la necessitat d'ascendir de la seva vida a la seva essència.

Quan retorno, aquesta irrupció és més noble que la meua sortida. En la irrupció – allà estic per sobre de totes les criatures, ni Déu ni criatura; però jo sóc allò que era, allò que he de restar ara i per sempre. Quan arribo – allà, ningú em pregunta d'on vinc ni a on he estat. Allà sóc allò que era, no creixo ni disminueixo, perquè jo sóc – allà, una causa immòbil, que fa moure totes les coses."

[Jerzy Grotowski, el *Performer*, en castellà dins del número especial (11-12) d'homenatge a Grotowski de la revista *Màscara*]

-home total (*człowiek zupełny*): L'*home total* és l'home sencer, el que actua amb tot el seu ésser i és capaç de ser sincer respecte a la pròpia vida fins a l'extrem. L'encarnació de l'home total és possible en l'acte de portar la pròpia sinceritat al límit, travessant les barreres del possible, o de l'admissible, i no limitant aquesta sinceritat a les paraules, sinó revelant-se totalment com a ésser humà amb tota la seva història passada i futura.

Holiday: *Holiday* [*Święto*], “el dia que és sant”, és el terme escollit per Grotowski per resumir l'essència del seu enfoc en la fundació del període *parateatral*. La paraula polonesa *Święto* no té un equivalent en anglès, no significa vacances o dia no laborable sinó que es relaciona amb *sacrum*, sagrat, sant, sense tenir necessàriament relació amb una religió particular. És una expressió per designar quelcom d'extraordinari, que ultrapassa la quotidianitat i les màscares del comportament social.

Segons Grotowski, la única possibilitat de l'era post-teatral és la necessitat de “trobar-se” en “el dia que és sant”. Aquesta aproximació consisteix en un *desarmar-se* a través del contacte amb “l'altre”, fet corpori en la figura del “germà”.

impuls: L'*impuls* és allò que precedeix l'acció, és un “empènyer des de dins” (In/pulsar). És el naixement de l'*acció física*, lligat a la intenció (in-tensió) que roman encara invisible des de fora. El treball “al nivell dels impulsos” és l'aportació de Grotowski respecte al *mètode de les accions físiques* de Stanislawski. Per Grotowski, l'impuls està relacionat amb la organicitat; organicitat que no respon a les lleis de la vida “normal”, social –com en Stanislawski– sinó al “potencial en un cos humà d'una corrent quasi biològica d'impulsos que vénen de l'interior i van vers l'acompliment d'una acció precisa”.

instruments: terme utilitzat per Grotowski, junt amb el grec *organon* i el sànscrit *yantra*, per a designar els *instruments* rituals i performatius que són utilitzats com a vehicle per tal de crear un impacte “objectiu” i específic en els *actuants*. Els *instruments* són les eines que vehiculen el procés de la *verticalitat*. És equivalent al terme sànscrit *yantra*.

Jo-Jo (I-I): Grotowski, utilitzant un aforisme inspirat en els *Upanishads*; “*Nosaltres som dos. L'ocell que picoteja i l'ocell que mira. Un morirà, l'altre viurà.*”, planteja la necessitat de desenvolupar el Jo-Jo. El primer Jo és aquell de l'existència en el temps, l'ocell que picoteja. El segon, que està fora del temps, és el Jo que mira, com una presència immòbil, l'altre Jo. El procés de passatge entre el *cos-i-essència* i el *cos de l'essència* només és possible en el context d'aquest Jo silenciós, del testimoni de si mateix. El Jo-Jo no vol dir estar tallat en dos sinó ésser doble, i la parella apareix com a plena i única. Segons Grotowski, es tracta de ser passiu en l'acció i actiu en la mirada, al contrari d'allò habitual. Passiu significa ser receptiu. Actiu vol dir estar present. El *Performer* ha de desenvolupar i nodrir aquest Jo-Jo creant, no un organisme-massa, de músculs, sinó un organisme-canal a través del qual les forces circulin. De la mateixa manera, per tal de fer aflorar el Jo-Jo, ha d'operar en una estructura precisa, treballant amb persistència i esforç sobre el detall.

Motions: Exercici heretat del període del *Teatre de les Fonts* en una versió primària, i sistematitzat durant el *Drama Objectiu*. És una estructura de “meditació en acció” formada per estiraments i posicions del cos –com la *primal position* o posició del caçador– dividits en tres cicles que s'orienten als 4 punts cardinals i a *nadir-zenith*. Té com a objectiu treballar sobre “la circulació de l'atenció”, l'*awareness*. L'estructura s'executava primerament tant a l'exterior, a la sortida del sol o durant la posta, com en espais interiors. Aquest exercici

forma encara avui, una part primordial de l'entrenament diari en el *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*.

Moviment que és repòs (*Movement which is a repose*): Antiga expressió que es troba en la Gnosi primitiva (no confondre amb gnosticisme) i en certes transmissions particulars atribuïdes als ensenyaments no públics de Jesús. Es troba també en els textos de Ioga tibetà i de l'Índia. Grotowski apunta que el “moviment que és un repòs” és probablement un punt crucial on té lloc l'inici de diverses *tècniques de les fonts*. Aquesta dita conté l'ensenyament pràctic segons el qual és possible d'estar plenament desperts, vigilants, i també en repòs, com immersos en un somni sense confabulacions. Quan, en el moviment, s'és capaç de travessar les tècniques del cos de la vida quotidiana, llavors aquest esdevé un moviment de percepció; com si el moviment fos veure, escoltar i sentir.

Mystery plays: Petites mini-performances o “etnodrames” individuals desenvolupades a partir d'un cant de tradició lligat a la tradició cultural i ètnico-religiosa dels participants. Aquestes estructures, en les que es va treballar principalment durant el període del *Drama Objectiu*, aproximades des d'un treball performatiu artesanal i rigorós, es dirigien vers el descobriment de la corporalitat de l'ancestre, de l'eco de la seva veu, i per tant a explorar amb profunditat les empremtes de la pròpia tradició.

objectivitat del ritual: Terme equivalent a *Arts Rituals* i *Art com a vehicle* i que posa de relleu l'interès de Grotowski pel ritual com a Acte, com a Acció acomplerta i com a procés del grup de participants, en aquest cas els *doers*. La “destil·lació” dels elements primordials del ritual permet a Grotowski extrapolar-lo d'una esfera religiosa i cultural concreta i convertir-lo en un procés que, tot i utilitzar elements —com cants i textos— de tradicions rituals específiques, funciona de manera “objectiva”.

opus: Terme llatí que significa obra. Equivalent al grec *érgon*. És el nom utilitzat per Grotowski per a designar les *Accions* o estructures performatives creades i desenvolupades pel *Workcenter of Jerzy Grotowski*. Les obres *Action*, *The Twin*; *An Action in Creation*, *Dies irae* són anomenades *opuses*.

organon: vocable grec que significa instrument, eina, utensili i òrgan. Grotowski utilitza aquest terme referint-se als *instruments* de treball propis de les *arts rituals* o *art com a vehicle*. [veure *instrument*, *yantra*]

Parateatre (*Paratheatre*): Etapa de treball de Grotowski entre el 1969 i el 1978 que succeeix el *Teatre de les produccions* o *Període dels espectacles* —el *teatre pobre*. Grotowski abandona la seva producció d'espectacles suggerint que en l'era post-teatral en la que vivim, l'única possibilitat és *Holiday*, el “trobar-se” en “el dia que és sant”. El *parateatre*, orientat vers la “trobada interhumana”, els mecanismes de la participació i el “desarmament”, va desenvolupar-se en nombrosos projectes dirigits per Grotowski i els seus col·laboradors com *Special Project*, *Acting therapy*, *Meditation aloud*, *Event*, *Workshop meetings*, *International Studio*,

Song of myself, Mountain Project (Night Vigil, The Way), Earth Project (The Vigil), i The Tree of people.

performing arts: Grotowski utilitza el terme *performing arts* per a designar una llarga i complexa cadena d'anells que inclou totes les manifestacions de tipus performatiu. En un pol d'aquesta cadena s'hi troba l'*art com a presentació* – el Teatre – i en l'extrem oposat l'*art com a vehicle*. Enmig i al voltant d'ambdós extrems s'hi troben fenòmens de diversa naturalesa com l'*story telling*, els jocs infantils, els drames litúrgics etc. Grotowski, més que fer una exposició o anàlisi detallats de totes aquestes manifestacions performatives, utilitza l'exemple de la cadena per dibuixar la seva trajectòria, formada per cinc períodes: *art com a representació* (Teatre de les produccions/Període dels espectacles), *parateatre*, *Teatre de les Fonts*, *Drama Objectiu* i *art com a vehicle*.

Performer. El *Performer*, amb majúscula, és la denominació de l'ideal de Grotowski. Aquest el defineix com l'home d'acció, el sacerdot, el dansant, el guerrer, el que està fora dels gèneres estètics. Per Grotowski “el *Performer* és un estat de l'ésser” i se'l pot comparar amb l'*home de coneixement* de les novel·les de Castaneda, amb el Don Juan descrit per Nietzsche o amb Pierre de Combas. El *Performer* és un rebel, un *outsider* que ha d'assolir el coneixement mitjançant el “fer”. També és *pontífex*, el que sap lligar l'impuls corporal a la sonoritat i el que fa ponts entre el testimoni i “quelcom”. El *Performer* sap cultivar el seu ofici mentre dura *la flor de la joventut* i, mitjançant el seu art com a vehicle, es transmuta del *cos-i-essència* al *cos de l'essència*. Aquest procés s'articula a través del desenvolupament del Jo-Jo, de la mirada doble. El *Performer* és quelcom d'excepcional i per tant, no s'ha de confondre amb la figura del *doer*, si bé el *Performer* també ho és.

plastiques: Estructura de *training* desenvolupada durant els anys 60 en el *Teatr Laboratorium* per Grotowski i els seus col·laboradors. Els *plastiques* són l'encarnació de la *conjunctio oppositorum* entre estructura i espontaneïtat. És un exercici que consta de diferents *detalls* precisos, isolacions del cos que cal lligar de manera fluida. La improvisació estructurada d'aquests detalls permet llançar-se al món associatiu i desvetllar el *cos-memòria* i els seus impulsos.

primària, posició (*primal position*): La *posició primària* o posició del caçador és una certa postura corporal mantinguda en la base del cos pel complex sacro-pèlvic en la que la columna vertebral està una mica inclinada i els genolls lleugerament doblegats: aquesta permet estar atent, vigilant i desplaçar-se silenciosament. Grotowski, examinant la universalitat d'aquesta posició en diverses tradicions i contextos, arriba a la conclusió, sense una pretensió científica, de que existeix una certa posició primària de l'ésser humà, una posició tan antiga que estaria lligada no tan sols a l'*homo sapiens* sinó fins i tot a l'*homo erectus* i que es connectaria amb el “cervell rèptil”, l'aspecte arcaic de l'home o *cos antic*. La posició primària pot ser, doncs, un instrument per a descobrir els aspectes ancestrals de l'home i s'articularà a través de l'exercici *Motions* i de la dansa *yanvalou*.

principi:

- **estar en el (*to be in the beginning*):** Per a Grotowski, estar en el principi significa estar en el present, el *hic et nunc* així com *hic stans* i *nunc stans*. L'expressió *estar en el principi* és per a Grotowski quelcom pràctic, quelcom a fer. En la seva opinió, ens trobem constantment entre el passat i el futur, pensant en el que va ser o en el que serà. “Estar en el principi” implica establir-se en el terreny fronterer del present a cada instant, com si cada moment fos “el principi”..

- **estar dempeus en el (*to stand at the beginning*):** Grotowski utilitza aquesta expressió provinent d'una de les dites de l'*Evangelí de Tomàs* per exposar la conjunció dels oposats entre la consciència vigilant –aspecte definitori de l'home– i el cos antic –la part instintiva i arcaica de l'ésser humà. Així, “el principi” és la naturalesa original en tots els seus aspectes divins o animals, instintius i passionals. Per tal d'equilibrar els dos pols de la cadena que configura la plenitud de l'home cal vetllar per la consciència, ja que quan més s'està “en el principi”, més cal “estar dempeus”.

Teatre de les produccions/Període dels espectacles: El període teatral de Grotowski, que va del 1957 al 1969, aquell on es desenvolupa el *teatre pobre* i es produeixen espectacles com *Akropolis* segons Wyspianski, *El Príncep Constant* segons Calderón/Slowaki i *Apocalipsis cum figuris*.

Teatre pobre (Poor Theatre): Denominació per a la idea de teatre proposada per Grotowski. Aquest sembla inspirar-se en el model monàstic franciscà, en “la senyora nostra la pobresa” per tal de configurar un tipus de teatre essencial, basat en l'art de l'actor –un *actor sant*– i en la seva relació amb l'espectador. En el teatre de Grotowski es renuncia a tot allò que no sigui estrictament necessari i sols l'actor, l'espectador, i la relació entre ells són imprescindibles. D'aquesta manera, la pobresa de medis es converteix en riquesa. El model del *Teatre pobre* de Grotowski és un model clarament monàstic que engloba el *sacrum* i el *secular* en un mateix conjunt, en una mena de *santedat laica*.

Teatre de les Fonts (Theatre of Sources): Període de la trajectòria de Grotowski que va tenir lloc entre el 1976 i el 1982. El projecte estava format per un grup transcultural de participants lligats a diverses tradicions asiàtiques, africanes en origen, europees, d'Amèrica llatina, i, d'alguna manera, arrelats en tècniques tradicionals com el zen, el ioga, el vudú, el xamanisme, el sufisme i el hassidisme entre d'altres. El *Teatre de les Fonts* es desenvolupa en expedicions i estades a Polònia, a Haití, en la reserva dels Huichol a Mèxic, a Ife i a Oshogbo en el territori dels Yoruba a Nigèria, i a Bengala, a l'Índia, primer amb un grup reduït i més tard amb participants externs. L'eix principal del *Teatre de les Fonts* és la recerca pràctica sobre *allò que precedeix les diferències*, sobre les *tècniques de les fonts*. Aquest cor del treball incloïa diversos focus, com la relació de l'home amb l'entorn natural, el “moviment que és repòs”, les possibilitats de l'home en la seva pròpia solitud, tècniques paraxamàniques, meditació en moviment etc. L'exercici *Motions* va ser desenvolupat en aquest període.

tècniques

-de les fonts: Les tècniques de les fonts, motiu de recerca grotowskiana durant el *Theater of sources* estan lligades, en certa manera, al *camí del coneixement*, molt més que al teatre en sentit estricte: són les “tècniques com a vehicle” de l'ésser humà. L'operació de Grotowski no consisteix, però, en fusionar antigues tècniques sinó en cercar allò que precedeix la seva diferenciació; de provar si funcionen dins d'un marc més ampli que una sola tradició. Es tractaria doncs, de trobar *les fonts de les tècniques de les fonts*. Coses tan simples com per exemple caminar, quelcom donat a l'ésser humà, quelcom en essència. El que interessa és una aproximació a través de l'acció, per tant, queden descartades, per exemple, les tècniques de “meditació asseguts”. Les *tècniques de les fonts* que ocupen Grotowski tenen dos trets característics: són dramàtiques –en sentit humà– ja que estan lligades a l'organisme en acció, a la organicitat, i són ecològiques en el sentit que estan lligades a l'entorn, a les forces de la vida, al món vivent.

-de descondicionament: Terminologia presa per Grotowski de Mircea Eliade per definir les *tècniques de les fonts*. La paraula *descondicionament* i *desdomament* (*untaming*) són utilitzades com a sinònims per Grotowski.

training: Grotowski entén l'entrenament com a punt de partida des d'on, aplicant els principis de la *via negativa*, l'actor es confronta amb les seves resistències i es descobreix a si mateix, eliminant les barreres cap a l'*acte total*. Els exercicis desenvolupats per Grotowski i els seus col·laboradors tenen l'objectiu de desvetllar la organicitat de l'actor –el seu *cos-vida*, sobrepassar els propis límits i treballar sobre els principis de l'ofici. Es tracta d'una higiene personal de l'actor que en cap cas condueix a la creativitat ni a l'acompliment de l'*acte*. Tanmateix, l'actitud i la disponibilitat necessaris per arribar a tal *acte*, poden ser extrapolats a un camp de proves com és el *training*. Els exercicis posen constantment a l'actor/*actuant* en un terreny incòmode, en el “desconegut” i en “l'impossible”; quan els obstacles tècnics i personals han estat superats i s'arriba a un cert mestratge i domini que ja no suposa cap dificultat, cal renovar els exercicis. Conseqüentment, el *training* no és una forma fixa i inamovible, sinó que canvia cada cert període segons les necessitats del moment. L'entrenament persegueix certs objectius pràctics lligats a la creació de l'espectacle i/o *Acció*, a més de crear una certa ètica de treball.

via negativa: Principi en el que es basa la tècnica de l'actor del *teatre pobre*. Es tracta d'una via inductiva –d'eliminació de bloqueigs– en contraposició a una de deductiva –d'adició d'habilitats. La *via negativa* és el suport tècnic cap a la *santedat* a la que Grotowski fa menció: santedat com a imatge d'una autorevelació de l'actor tot sencer. En el teatre de Grotowski, els principis de la *via negativa* s'apliquen tant a l'entrenament de l'actor com en la construcció de la partitura del paper, permetent destil·lar els impulsos interiors de l'actor.

verticalitat (verticality): La *verticalitat* o *acció interior* és una transformació d'energia. Energia entesa aquí, no com a vitalitat, quantitat d'energia o “to” (tonicitat) sinó com a qualitat d'energia o energies. Els antics cants rituals de la tradició són usats com a *instruments* per a dur a terme aquest procés. La *verticalitat* és un passatge, l'ascensió des d'allò pesant, dens,

tosc, vers la subtilitat, allò lleuger i lluminós. Grotowski compara aquest procés amb l'escala de Jacob. Es diu a la Bíblia que Jacob es va quedar adormit damunt d'una pedra i va tenir una visió: va veure una gran escala recolzada a la terra i elevant-se cap al cel per on ascendien i descendien diverses forces, o àngels segons els termes bíblics. Per a construir en l'*art com a vehicle* aquesta escala de Jacob i fer-la funcionar cal que cada graó estigui ben fet en termes de mestratge: la qualitat dels detalls, de les accions, el ritme i l'ordre dels elements. L'ofici, l'artesanía, són la via per a acomplir la *verticalitat*.

Vigil, The (La Vigília): Projecte parateatral desenvolupat per Jacek Zmyslowsky en col·laboració amb Grotowski. L'estructura externa d'aquesta “activitat” va desenvolupar-se donant a llum al *Watching*.

Watching: Consisteix en una estructura de jocs dinàmics desenvolupada a partir del treball parateatral *The Vigil* de Jacek Zmyslowski. *Watching*, que es podria traduir com “vigilant” o “estant en alerta”; esta formada bàsicament per elements com córrer, dansar i diverses dinàmiques de moviment en l'espai –espirals, pulsacions, mitges llunes, entre d'altres. Té com a objectiu principal “veure”, en el sentit de “vigilar”, en una *trobada* on es descobreixen les diferents possibilitats d'organització d'un grup en un espai interior o exterior. Aquesta activitat va tenir lloc principalment durant el període de l'*Objective Drama*.

yanvalou: Caminada-dansa ritual provinent de la tradició del vudú haitià. És també anomenada la dansa de la penitència degut a la influència del cristianisme i està associada a la deïtat-serp *Dambala* del panteó ioruba. Per a Grotowski aquest és un instrument (*organon*) que permet accedir al cos antic o cos rèptil de l'home mantenint-lo en equilibri amb la consciència vigilant (*awareness*).

yantra: terme sànscrit, equivalent al *organon* grec, que designa “instrument”; per exemple el bisturí del cirurgià o un artefacte d'observació astronòmica. Grotowski parla de temples de l'Índia construïts com a *yantra*, és a dir, com a “eines” per provocar un impacte específic en les persones que hi entren.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia de/i sobre Grotowski

AAVV;

- *Opere e sentieri: Il workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* (3 volums)

Antonio Attisani i Mario Biagini (ed.)

Bulzoni editore, 2007.

- *Grotowski: Testimonios* (Ludwik Flaszen, Jairo Cuesta, James Slowiak, Maud Robard)

Ministerio de Cultura, ASAB, Fundació Kerigma, Bogotá, Colombia, 2000.

- *Cieslak*

Revista Mascara n°16. Gener 1994.

- *Conversazione di Gioia Costa con Thomas Richards a Pontedera, il 12 ottobre 2003*

www.traicingroadsacross.net

- *Presencia de Jerzy Grotowski*

Cuadernos de picadero n° 5, Instituto Nacional de Teatro, Buenos Aires, 2005.

- *Re-Reading Grotowski* [guest editors Kris Salata and Lisa Wolford]

Amb articles de K.Salata, L.Wolford, Z.Osinski, A.Attisani i M.Biagini.

The Drama Review 52:2 T198, 2008.

- *Ryszard Cieslak, acteur-embleme des années soixante*

(Obra col·lectiva sota la direcció de Georges Banu)

Actes sud-papiers, 1992.

- *With and after Grotowski. Thomas Richards and Mario Biagini in conversation with Maria Shevtsova*

Cambridge journals, 2010. <http://journals.cambridge.org>

Attisani, Antonio;

- *Un teatro apocrifo; il potenziale dell'arte teatrale nel Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*

Edizioni Medusa, Milano 2006.

Barba, Eugenio;

- *Alla ricerca del teatro perduto; una proposta dell'avanguardia polacca*
Marsilio Editori 1965.

- *La terra di cenere e diamanti, il mio apprendistato in Polonia seguito da 26 lettere di Jerzy Grotowski a Eugenio Barba*
Quaderni di "Teatro e storia", il Mulino 1998.

Campo, Giuliano; Molik, Zygmunt;

- *Zygmunt Molik's voice and body work. The legacy of Jerzy Grotowski*
Routledge. London and New York, 2010.

Dzieduszycka, Malgorzata;

- *Jerzy Grotowski, Apocalypsis cum Figuris*
Maldoror ediciones 2003.

Fanti, Elena;

- *Carlos Castaneda e l'apprendistato presso don Juan. Un'indagine interdisciplinare*
http://www.bibliomanie.it/carlos_castaneda_apprendistato_don_juan_fanti.htm

Grotowski, Jerzy;

- *Tecniche originarie dell'attore*
(Redazione a cura di Luisa Tinti, testi non rivisti dall'autore)
Università degli studi di Roma "La Sapienza", Roma 1982-83.

- *Era como un volcán*
(Text inclòs en el volum *Gurdjieff*, una compilació de Bruno de Panafieu)
Editorial Ganesha, Venezuela 1997.

- *Holiday e Teatro delle Fonti*
(Quaderni 1 di Oggi, del teatro da Roberto Bacci e Carla Pollastrelli)
Fondazione Pontedera Teatro, ed. la casa Usher, Firenze 2006.

- *La lignée organique au théâtre et dans le ritual*

(2 Cd) Collection collège de France, aux sources du savoir. Editions Le Livre Qui Parle, 2008.

- *Untitled text, signed in Pontedera, Italy, July 4, 1998*

Traducció del francès de Mario Biagini.

<http://owendaly.com/jeff/grotowski.pdf>

Grotowski i AAVV;

- *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969.*

Testi e materiali di Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen con uno scritto di Eugenio Barba

(A cura di Ludwik Flaszen e Carla Pollastreli con la collaborazione di Renata Molinari)

Fondazione Pontedera Teatro, Pontedera (Italia) 2001.

- *Hacia un Teatro pobre*

Siglo veintiuno editores, 1ª edició en espanyol, Mexico 1970.

- *Grotowski, número especial de homenaje*

Revista Màscara n. 11-12. Octubre 1992- Gener 1993.

- *The Grotowski Sourcebook*

Edited by Lisa Wolford&Richard Schechner

Routledge, London 1997.

Kumiega, Jennifer;

- *The Theater of Grotowski*

Methuen, New York, 1985.

Molinari, Renata M.;

- *Diario dal Teatro delle Fonti, Polonia 1980*

(Quaderni 2 di Oggi, del teatro da Roberto Bacci e Carla Pollastreli)

Fondazione Pontedera Teatro, ed. la Casa Usher, Firenze 2006.

Osinski, Zbigniew;

- *Grotowski and his Laboratory*

PAJ Publications, June 1986.

Richards, Thomas;

- *Al lavoro con Grotowski sulle azione fisiche con una prefazione e il saggio "Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo" di Jerzy Grotowski*
Ubulibri, Milano 1993.

- *Il punto-limite della performance*, domande di Lisa Welford
Documentation Series of the Workcenter of Jerzy Grotowski
Fondazione Pontedera Teatro, Pontedera (Italia) 2000.

- *Heart of practice within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*
Routledge, London 2008.

Sais, Pere;

- *Grotowski: del Teatre a L'art com a vehicle*
Materials pedagògics, Institut del Teatre, abril 2009.

Temkine, Raymonde;

- *Grotowski. Ensayo*
Monte Avila Editores, colección prisma, Venezuela 1974.

Maravic, Tihana;

- *L'esichia dell'attore. Grotowski e l'esicismo*
http://www.cultureteatrali.org/images/pdf/CT9_2.pdf

Vacis, Gabriele;

- *Awareness, dieci giorni con Jerzy Grotowski*
Holden Maps, Scuola Holden, Milano 2002.

Welford, Lisa;

- *Grotowski's Objective Drama Research*

Performance Studies, Expressive Behavior in Culture Sally Harrison-Pepper
General Editor; University Press of Mississippi, Jackson, USA 1996.

Bibliografia complementària

AAVV;

- *Apotegmes dels pares del desert*

Clàssics del cristianisme. Tom 87. Edicions Proa, primera edició, Barcelona 2001.

- *Evangelí de Tomàs*, inclòs a:

· *Textos gnósticos, Biblioteca de Nag Hammadi* (en 3 volums)

Introduccions i traduccions d'Antonio Piñero, José Montserrat Torrents i Francisco García Bazán. Editorial Trotta 23, Paradigmas. Madrid 1999.

· *Los Evangelios Apócrifos*

Edició crítica i bilingüe a càrrec de Aurelio de Santos Otero. BAC, Madrid 2003.

· *Apòcrifs del nou testament*

Clàssics del Cristianisme, Edicions Proa, Barcelona 1990.

- *Evangelí de Felip*, ibídem.

- *Filocalia*

Clàssics del cristianisme. Tom 50 i 50 *. Edicions Proa, primera edició, Barcelona 1994.

- *La Filocalia de la oración de Jesús*

Ediciones Sígueme, setena edició, Salamanca 2004.

- *Petite Philocalie de la prière du coeur*

Traducció i presentació de Jean Gouillard. *Editions du Seuil*, 1979.

- *Writings from the Philokalia on prayer of the heart*

Traducció de E.Kadloubovsky i G.E.H. Palmer. Faber and Faber, primera edició, Londres 1951.

- *Himne de la perla* [dins *Actes de Tomàs*], en grec i castellà a *Hechos apócrifos de los Apóstoles II*. BAC, Madrid 2005.

En siríac i traduït a l'anglès i el francès a:

<http://www.scribd.com/doc/21339974/Hymn-of-the-Robe-of-Glory>

- *Upanishads*

Edició de Joan Mascaró. Editorial Moll, Barcelona 2005.

En anglès a:

http://www.bharatadesam.com/spiritual/upanishads/svetasvatara_upanishad.php

En castellà a:

<http://www.oshogulaab.com/HINDUISMO/TEXTOS/LISTADOTITULOSHINDUISMO.htm>

- *What Do You Know About Icons?*

Holy Monastery of Saint John the Baptist, Kareas, Greece 2001

Abellio, Raymond;

- *Manifest de la nouvelle gnose*

Gallimard 1989.

- *Poder, conocimiento e historia invisible. Alain de Benoist entrevista a Raymond Abellio*

Traducció de José Antonio Hernandez García. [www. bajo los cielos.cl](http://www.bajo.los.cielos.cl)

http://www.alaindebenoist.com/pdf/entrevista_con_raymond_abellio.pdf

Brunton, Paul;

- *Índia Secreta.*

Editorial Kier, Buenos Aires 1987.

Buber, Martin;

- *Jo i Tu*

Editorial Claret, Barcelona 1994.

- *Gog and Magog*

Syracuse University Press, 1a. ed.1999.

- *Cuentos jasídicos*

Editorial Paidós Ibérica, 1994.

Castaneda, Carlos;

- *Las enseñanzas de Don Juan*

Fondo de Cultura Económica. 1a. ed. en castellà: 1974.

- *Una realidad aparte*

Fondo de Cultura Económica. 1a. ed. en castellà: Mèxic 1974.

- *Viaje a Ixtlan*

Fondo de Cultura Económica. 1a. ed. en castellà, Mèxic 1975.

- *Relatos de poder*

Fondo de Cultura Económica. 1a. ed. en castellà, 1976.

Cleary, Thomas;

- *El alma del samurái*

. Traducció de l'anglès de Miquel Portillo. Editorial Kairós, Barcelona 2006.

Clímac o de l'Escala, San Joan;

- *La escala santa*

Lumen Ichthys, segona edició, Capital Federal 1998.

Cruz, San Juan de la;

- *Obras completas.*

Edició de Luciano Ruano de la Iglesia. B.A.C (Biblioteca de autores cristianos), Madrid 2005.

Deren, Maya;

- *Divine Horsemen. The Living Gods of Haiti*

Documentext, mcpherson&company, New York, 2004 [1a. ed. en anglès: 1953]

Duch, Lluís; Mèlich, J.C.;

- *Escenaris de la corporeïtat. Antropologia de la vida quotidiana, 2.1*

Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2003. 1a. ed.

Eckhart, Meister,

- *Maestro Eckhart: Obras escogidas*

Publisamo, Edicomunicación, Barcelona 1998.

Eliade, Mircea;

- *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*

Fondo de cultura económica, México, 2003 [1a. ed. en francès: 1951]

Florenski, Pável;

- *La perspectiva invertida*

Ediciones Siruela 2005.

- *Le porte regali. Saggio sull'icona*

Adelphi Edizioni, Milano 2007.

Frazer, James George;

- *La rama dorada. Magia y religión*

Fondo de cultura económica, México, 2006 [1a. ed. en anglès: 1890]

Girard, René;

- *La ruta antigua de los hombres perversos*

Anagrama, Colección Argumentos, Barcelona, 2002 [1a.ed. en francès: 1985]

- *La violencia y lo sagrado*

Anagrama, Colección Argumentos, Barcelona, 2005 [1a. ed. en francès: 1972]

Gurdjieff, G.I;

- *Relatos de Belcebú a su nieto*

Editorial Sirio, Málaga 2001.

- *Encuentros con hombres notables*

Editorial Sirio, Málaga 2003.

- *La vida es real solo cuando yo soy*

Editorial Sirio, Málaga 2004.

Lupo, Stéphanie;

Anatoli Vassiliev. Au coeur de la pédagogie théâtrale. Rigueur et anarchie

L'entretemps éditions, Vic la Gardiole 2006.

Maharishi, Ramana; citations de *Índia Secreta*, de Paul Brunton.

Melloni Ribas, Javier;

- *Los caminos del corazón: El conocimiento espiritual en la "Filocalia"*
Sal Terrae, Santander 1995.

Metraux, Alfred;

- *Voodoo in Haiti*
Schocken Books, New York 1973 [1a.ed en français: 1959]

Musashi, Miyamoto;

- *Escritos sobre los cinco elementos (Manuscrito de los cinco anillos)*

- *Dokkodo (la via que ha que seguir solo)*

[inclosos a *Miyamoto Musashi*, de Kenji Tokitsou]

Myerhoff, Barbara;

- *The Peyote Hunt. The sacred journey of the huichol indians*
Cornell University press, 1976.

Ouspensky, P.D;

- *Fragmentos de una Enseñanza Desconocida*
Editorial Hachette, colección Ganesha, 4º edición, Buenos Aires 1977.

Poliakov, Stéphane;

- *Anatoli Vassiliev: l'art de la composition*
Actes sud-papiers, col. Apprendre, 2006.

Segalen, Martine;

- *Ritos y rituales contemporáneos*

Alianza Editorial, Madrid 2005.

Spinoza, Baruch de;

- *Ética demostrada según el orden geométrico*

Editorial Tecnos, Madrid 2007.

Takuan;

- *La inescrutable sutileza de la sabiduría inmutable*

- *Tai-a ki: Notas sobre la espada sin rival*

[inclució a *El alma del samurai*, de Thomas Cleary]

Tokitsu, Kenji;

- *Miyamoto Musashi: Maestro de sable japonés del siglo XVII; El hombre y la obra, mito y realidad.*

Traducció de Judit Vilaplana. Editorial Paidotribo, Barcelona 2008.

Tradigo, Alfredo;

- *Iconos y santos de Oriente*

Electa, Barcelona 2004.

Turner , Victor W.;

- *El proceso ritual*

Taurus, Madrid, 1988. [1a. ed., en anglès: 1969]

- *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*

Performing Arts Journal Press, New York:1982.

- *The Antropology of Performance*

PAJ Publications, New York:1986.

Van Gennep, Arnold;

- *Los ritos de paso*

Alianza editorial, Antropología. Madrid 2008. [1a.ed., en francès: 1909]

Vassiliev, Anatoli;

- *Sept or huit leçons de théâtre*

P.O.L. éditeur, Paris 1999

Vlachos, Hiertotheos;

- *Conversaciones con un ermitaño del Monte Athos*

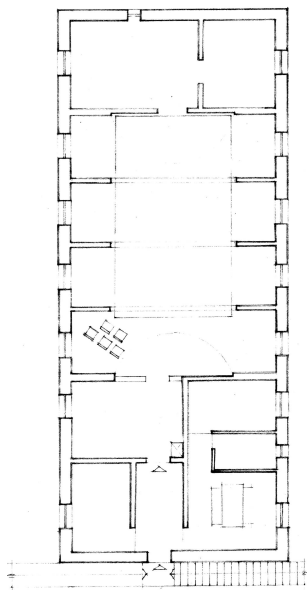
Edició en castellà de *A night in the desert of the Holy Mountain; Discussion with a hermit on Jesus prayer*. Narcea Ediciones, Madrid 1990.

Zeami;

- *Fushikaden. Tratado sobre la práctica del teatro Nôh y cuatro dramas Nôh*

Editorial Trotta, Madrid 1999.

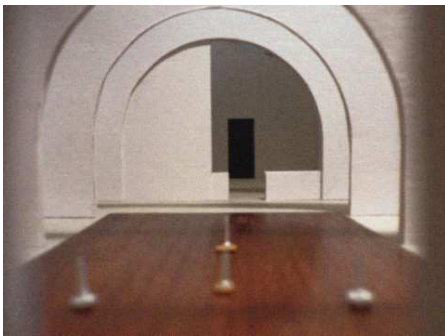
RECULL GRÀFIC SOBRE ACTION



Planta del pis superior (upstairs) de la seu del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, Vallicelle (Pontedera), espai d'Action.
Dimitra Konstantopoulou, 2009



Action, seu del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, Vallicelle (Pontedera), 1995: Thomas Richards, Mario Biagini
(Richards, *Heart of Practice*, p.58)



Fotografia, des de l'espai de l'Acció, de la maqueta de l'espai per a Action. Seu del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, Vallicelle (Pontedera)
Dimitra Konstantopoulou, 2009



Fotografia, des de l'entrada, de la maqueta de l'espai per a Action. Seu del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, Vallicelle (Pontedera)
Dimitra Konstantopoulou, 2009



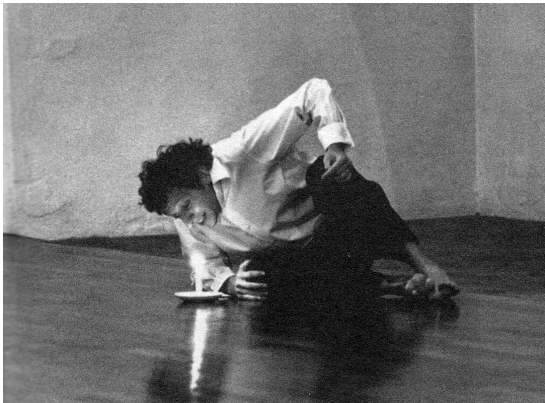
Fotografia de la maqueta de l'espai per a Action. Sede Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, Vallicelle (Pontedera)
Dimitra Konstantopoulou, 2009



Fotografia de la maqueta de l'espai per a Action. Seu del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, Vallicelle (Pontedera):
Dimitra Konstantopoulou, 2009



Fotografia de la maqueta de la seu del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, Vallicelle (Pontedera):
Dimitra Konstantopoulou, 2009



Action: "Pròleg: Els cicles de la vida"
 Mario Biagini
 (Attisani – Biagini, *Opere e sentieri I*)



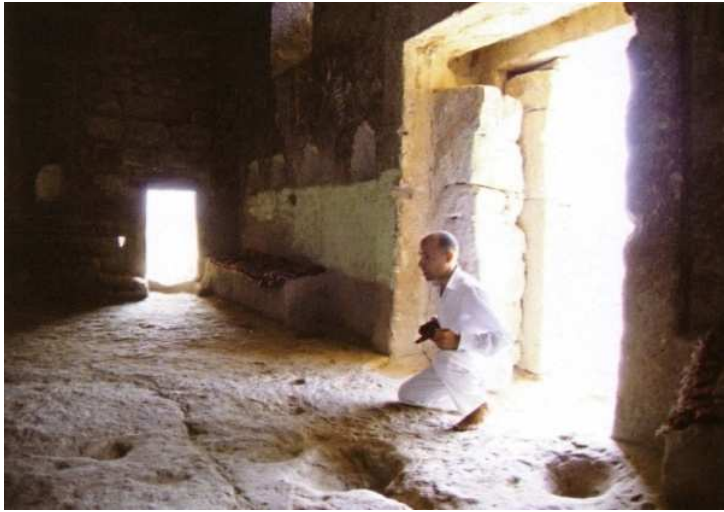
Action: "Pròleg: L'esfinx"
 Mario Biagini
 (Attisani – Biagini, *Opere e sentieri I*)



Action, seu del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, Vallicelle (Pontedera), 1995: Przemysław Wasilkowski, Mario Biagini, Nhandan Chirco, Thomas Richards
 (Richards, *Heart of Practice*, p.58)



Action, seu del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, Vallicelle (Pontedera), 1995: Thomas Richards
 (Richards, *Heart of Practice*, p.57)

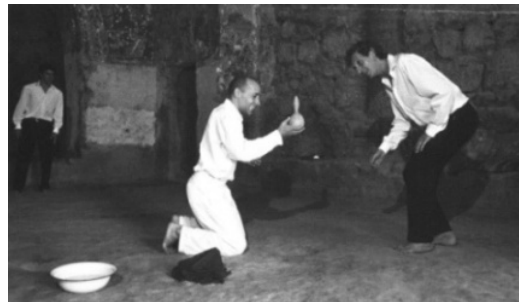


Action:, Thomas Richards, (Església de Sant Joan Baptista, Çavuşin, Capadòcia 2005)
(Attisani – Biagini, *Opere e sentieri I*)

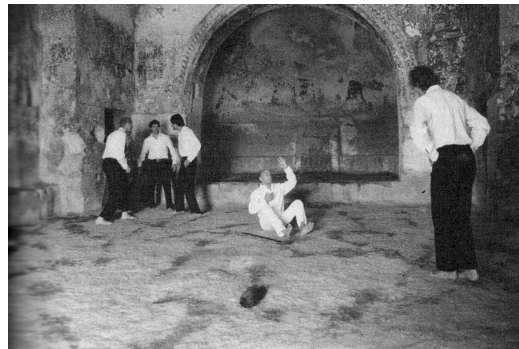
Action: Pere Sais, Jørn Riegels Wimpel, Thomas Richards, Francesc Torrent, Marie De Clerck i Mario Biagini (Església de Sant Joan Baptista, Çavuşin, Capadòcia 2005) (Attisani – Biagini, *Opere e sentieri I*)

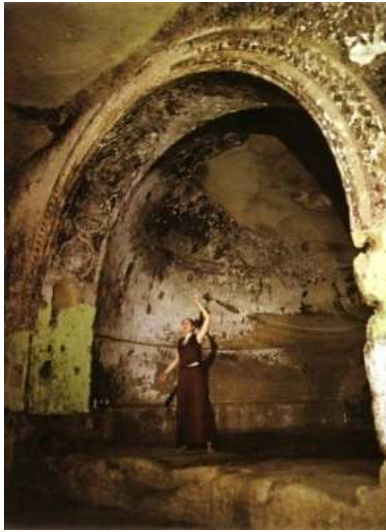


Action: Francesc Torrent, Thomas Richards i Mario Biagini (Església de Sant Joan Baptista, Çavuşin, Capadòcia 2005) (Attisani – Biagini, *Opere e sentieri I*)



Action: Jørn Riegels Wimpel, Francesc Torrent, Pere Sais, Thomas Richards i Mario Biagini (Església de Sant Joan Baptista, Çavuşin, Capadòcia 2005) (Richards, *Heart of Practice*, p.119)





Action: Marie De Clerck (Església de Sant Joan Baptista, Çavuşin, Capadòcia 2005) (Attisani – Biagini, Opere e sentieri I)



Action: Jørn Riegels Wimpel, Pere Sais, Marie De Clerck, Francesc Torrent, Mario Biagini i Thomas Richards, (Església de Sant Joan Baptista, Çavuşin, Capadòcia 2005) (Attisani – Biagini, Opere e sentieri I)



Action: Marie De Clerck, Francesc Torrent, Mario Biagini, Jørn Riegels Wimpel, Pere Sais i Thomas Richards (Església de Sant Joan Baptista, Çavuşin, Capadòcia 2005) (Attisani – Biagini, Opere e sentieri I)



Action: Pere Sais, Jørn Riegels Wimpel, Thomas Richards, Francesc Torrent, Marie De Clerck i Mario Biagini (Església de Sant Joan Baptista, Çavuşin, Capadòcia 2005) (Attisani – Biagini, Opere e sentieri I)